REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE



UNIVERSITE L'HADJ-LAKHDAR - BATNA-

FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES

DEPARTEMENT DE FRANÇAIS



Ecole Doctorale de Français

Antenne de Batna

Titre :

Le statut du narrateur dans La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistére
Option : Sciences des Textes Littéraires

Sous la direction du:

Pr.Said Khadraoui

Présenté et soutenu par:

Mme. Ouafa Aoufi

Membres du jury:

Président: Pr. Saddek Aouadi.Université d'Annaba.

Rapporteur: Pr. Said Khadraoui. Université de Batna.

Examinateur: Pr. Abdelouahab Dakhia. Université de Biskra.

Année Universitaire *2010 - 2011*

Table des matières

Remerciments:

Jaimerais présenter mes remerciments les plus sincères à mon directeur de recherche Pr. Said Khadraoui, pour ses conseils experts ainsi que sa sagesse qui m'ont permis de réaliser ce mémoire. Ce n'est qu'avec ses conseils et son enthousiasme dans mon développement conceptuel que ceci a été rendu possible.

J'aimerais aussi, exprimer ma reconnaissance sincère à tous mes professeurs, dont j'ai tant bénéficié, que ce soit de la qualité de leur enseignement tout comme de leur dévouement.

Je remercie énormément mon directeur M. Mellah Ali pour sa compréhension et sa coopérativité, sans lesquels je n'aurais jamais pu concilier entre L'enseignement et la recherche.

Ce n'est qu'à travers la coopération et le soutien de ces personnes que ce mémoire a pleinement abouti.

Dédicace :

Je dédie ce travail à mes parents qui ont toujours cru en moi, à mon mari pour son soutien, sa confiance et ses encouragements constants, ainsi qu'à mes sœurs Athéna et Dhikra, mes frères Nassim, Samih et Youcef.A ma belle-sœur Farida et surtout à notre chère bibliothécaire Madame Abla.

Et plus particulièrement à mon petit ange, TINA.

Introduction

Les années cinquante ont donné naissance à un nouveau mouvement littéraire qui est Le Nouveau Roman. Ce Nouveau Roman n'est pas seulement un conflit des formes et des fonctions du roman traditionnel; il est une interrogation sur les pouvoirs de l'écriture.il se présente comme une "quête", avec toutes les difficultés que celle-ci comporte, une "errance" qui propose un voyage dans l'écriture.

Robbe-Grillet se présente comme l'un des plus grands représentant de ce mouvement littéraire.Ce qui frappe avant tout dans ses livres, c'est que tous les éléments romanesques traditionnels ont perdu de leur importance, et tout le dispositif romanesque est métamorphosé par un objet. Aussi, il s'attache avec une minutie souvent fastidieuse à décrire la configuration de ces objets dans l'espace. Ce monde romanesque se présente donc comme une succession de descriptions, une collection d'images, telle que la conscience du narrateur invisible de *La Jalousie* les enregistre. Ces images cependant sont de nature différente. Ce ne sont pas seulement les images des choses que le narrateur voit mais aussi celles des choses qu'il se rappelle, qu'il imagine, dont il rêve, qu'il désirerait voir exister. Comme dans le courant de la conscience, la narration passe sans transition d'une série d'images à une autre. Ce passage brusque d'un temps à un autre fait découvrir au lecteur un monde troublant où tout n'est qu'apparences confuses ou décevantes dans un monde d'images subjectives, celui du narrateur.

Dans cette nouvelle forme de narration où la description minutieuse des objets remplace la création d'une intrigue historique, il est évident que le narrateur est l'élément le plus important. Il nous a donc paru intéressant de présenter le statut du narrateur de *La Jalousie* comme l'élément principal de cette étude.

Plusieurs raisons ont motivé le choix de cet objet d'étude. La première motivation provient du fait que Robbe-Grillet se présente, par la réflexion qu'il mène en tant qu'écrivain engagé sur l'aspect formel des œuvres romanesques et sur la volanté de leur faire subir une révolution esthétique, comme l'un des plus célèbres représentants du courant du Nouveau Roman.

La seconde raison qui a motivé le choix de cet objet d'étude en particulier est le fait que Robbe-Grillet évacue de ses textes et plus précisément de *La Jalousie*, la "psychologie et l'humanisation" pour accorder au contraire l'omniprésence et l'omnipotence aux lieux et aux choses, restitués avec la méticulosité d'un narrateur néant, dans de longues et minutieuses descriptions, où parle uniquement son regard. Il s'agit d'une réalité strictement matérielle, neutre, dans laquelle il n'y a ni héros ni antihéros.

En se basant sur les raisons qui ont motivé le choix de cet objet d'étude plus particulièrement, il est pertinent de constater qu'un certain nombre de problèmes importants et non négligeable surgissent. Pour les besoins de ce mémoire, nous n'exposerons que deux problèmes majors, c'est-à-dire ceux qui serons les plus utiles pour les fins de notre démonstration:

-Quel est le statut du narrateur dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet ?

-Comment Alain Robbe-Grillet a fait fonctionner son narrateur dans " *La Jalousie*" ?

Notre hypothèse de recherche tente de montrer que dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, l'auteur a fait fonctionner son narrateur comme le moteur de

son texte : un narrateur qui a tout perdu, commençant par l'omniscience et l'omniprésence, qui sont les caractéristiques traditionnelles de sa fonction, jusqu' à la dimension sociale, il n'a ni apparance physique ni nom qui assurent l'existence de celui qui parle.

Comme notre approche s'inscrit dans une perspective purement analytique, voire descriptive du statut du narrateur dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, notre objectif est d'éclaircir Le statut de ce narrateur néant, et préciser sa relation avec les différentes composantes de l'œuvre cas d'étude.

Le plan qui répond à ces deux objectifs est agencé en trois chapitres. Dans le premier chapitre, après un aperçu biographique et un autre bibliographique, puis une présentation du roman et une analyse du contenu et du choix du titre, nous avons réservé une place au narrateur et au nouveau roman.

Dans le deuxième chapitre un détour par la nouvelle technique narrative dans *La Jalousie*. Ce détour est motivé par le souci de dire que tout dans ce roman gravite autour du narrateur, commençant par la mort des personnages , l'abolition du narrateur, jusqu'à la discontinuité du temps et de l'intrigue, ainsi que la description minutieuse des objets qui marque l'écriture robbegrilletienne et qui domine une nouvelle forme narrative où les places respectives de la narration et de la description se trouvent inversées, ce n'est plus la narration qui domine et sert de cadre à des descriptions, c'est la description qui suggère un récit. Nous avons assisté à un tel renversement dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet.

Pour éclaircir donc le statut de ce narrateur néant, nous nous sommes appliqués à démontrer dans le troisième chapitre la situation du narrateur par rapport

à l'histoire et son regard personnifié. Nous aborderons aussi la relation entre le narrateur et son narrataire. Ainsi nous nous interrogerons comment l'auteur a fait, pour transmettre ses idées à travers un narrateur mystérieux qui s'efforce à se cacher.

De toute façon, nous ne prétendons pas à arriver à une explication totalement satisfaisante du statut du narrateur dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet ; mais tout simplement à en donner un nouvel aperçu.

Chapitre I:

Alain Robbe-Grillet et le Nouveau Roman

I-1-1- La vie d'Alain Robbe-Grillet :

Né le 18 août1922 à Brest (Finistère) et décédé le 18 février 2008 à Caen (Calvados) est un romancier et cinéaste français. Considéré comme le chef de file du Nouveau Roman, il a été élu à l'Académie française le 25 mars 2004 sans être reçu. Son épouse est la romancière *Catherine Robbe-Grillet*, dont le nom de plume est *Jeanne de Berg.*

Fils d'ingénieur, Alain Robbe-Grillet suit ses études au lycée *Buffon,* à celui de Brest, puis au *lycée Saint-Louis*. Il entre à l'*Institut national agronomique* à Paris, dont il sort diplômé ingénieur agronome puis est envoyé au *STO* à *Nuremberg.* À son retour en 1945, il est chargé de mission à l'*Institut national de la statique* à Paris, puis ingénieur à partir de 1949 à l'Institut des fruits et agrumes coloniaux, au Maroc, en Guinée française, à la Martinique et à la Guadeloupe (1949-1951).

Il se consacre ensuite à la littérature. Son premier roman, *Les Gommes*, parait en 1953 aux *Editions de Minuit* et *Roland Barthes* lui consacre un article dans *Critique*. Se liant d'amitié avec Jérôme Lindon, directeur des éditions de Minuit, il en devient conseiller littéraire entre 1955 et 1985. On considère parfois *Les Gommes* comme le premier « Nouveau Roman », mais l'expression n'apparaît que quelques années plus tard, sous la plume d'un critique. En 1963 paraît Pour un Nouveau Roman, recueil d'articles de Robbe-Grillet publiés notamment dans L'Express. Il se fait ainsi en quelque sorte le théoricien de ce mouvement littéraire. On le qualifia souvent de « pape du Nouveau roman ».

Il travaille également pour le cinéma, notamment sur le scénario de *L'Année dernière à Marienbad*, réalisé par Alain Resnais en1961. Les films qu'il a réalisés

oscillent ensuite entre érotisme et sadomasochisme. Il était connu pour être un adepte du sadomasochisme, comme sa femme Catherine Robbe-Grillet.

Il participe également au Haut comité pour la défense et l´expansion de la langue française entre 1966 et 1968.

De 1972 à1997, Alain Robbe-Grillet enseigne aux Etats-Unis, à l'université de New York (NYU) et à la Washington University de Saint-Louis (Missouri), et dirige le Centre de sociologie de la littérature à l´université de Bruxelles entre 1980 et1988.

Élu à l'Académie française au 32e fauteuil, succédant à Maurice Rheims, le25 mars 2004, il n'a jamais prononcé son discours de réception, refusant le port de l'habit vert et cette tradition, qu'il considérait comme dépassée, provoquant ainsi l'impatience des autres immortels. Son décès ayant eu lieu avant que le problème ne trouve de solution, il n'a jamais siégé à l'Académie française.

Installé au Mesnil-au-Grain (Calvados) à partir de 1963, il y écrit la plupart de ses livres et consacre sa formation d'agronome au parc du château du XVII° siècle. Plus tard, il travaille avec l'Institut mémoires de l'édition contemporaine ouvert en 2003 à Caen, où il dépose ses archives et dont il a fait du directeur son légataire universel. Alain Robbe-Grillet meurt à Caen dans la nuit du 17 au18 février 2008 d'une crise cardiaque.

I -1-2- La bibliographie d'Alain Robbe-Grillet :

Dans ses romans, Robbe-Grillet s'est évertué à donner les premeirs témoignages de la littérature objective. La ville des *Gommes*, ses rues, ses maisons, son canal, s'affirment dans leur évidence. En revanche, les personnages n'existent

qu'à la façon de silhouettes, d'ombres mues par des ressorts qui nous échappent. Ce qui frappe surtout, c'est la mécanique parfaite, agencée comme un système d'horlogerie, par laquelle, au cours d'une répétition terme par terme des gestes et des actions, l'auteur va jusqu'à créer un temps qui remet la partie en jeu pour son propre compte. Ce n'est ni le temps des actions humanitaires, ni celui des horloges, mais le temps de Robbe- Grillet. Et l'action y tient toute la place, au point qu'elle anime une sorte de roman policier. *Les Gommes* (1953) annoncent un talent neuf et vigoureux.

Dans *Le Voyeur* (1955), cette même action est fragmentée en une multiplicité de gestes et de conduites vraisemblablement destinée à nous étourdir et à dissimuler un événement de première importance : le meurtre d'une petite fille bergère par le commis voyageur dont avant et après cet événement supposé, on nous chronomètre minusieusement les allées et venues. Si l'on ne nous avait pas caché cet événement, le roman n'existerait pas. Il est précisément le roman des efforts que déploie le meurtrier pour combler un trou de quelques minutes dans son emploi du temps, pour rendre au monde dont l'ordre a été gravement perturbé par son acte, sa surface lisse, intacte. Les choses, les objets sont là pour qu'il s'y accroche de toutes ses forces et afin, semble-t-il, de le distraire. La solidité, l'immuabilité de l'univers lui servent à effacer son intervention criminelle, lui en ôtent la responsabilité, lui communiquent leur innocence. N'étant pas naturellement une simple composante de l'univers, il veut en devenir une, s'effacer dans le monde pour devenir, lui aussi, définissable par ce que nous montre sa surface, c'est-à-dire ses gestes et ses conduites.

Dans *La Jalousie* (1957), Robbe-Grillet se passe cette fois d'histoire suivie, comme de personnages cohérent, ou même clairement reconnaissables. Il nous offre un kaléidoscope d'actions, ou plutôt de visions d'actions imaginaires ou réelles qui se chevauchent dans un temps aboli. Les individus se difinissent par les rapports simples qu'ils entretiennent entre eux : un mari, une femme, son amant, ou avec le cadre dans le quel il vivent : un quelconque pays colonial. Pour combler ces manques et ces vides, l'auteur se livre, mètre en main, à une description géométrique des lieux, des objets et de leur emplacement, de la course du soleil et de l'ombre aux diverses heures de la journée, revenant sans cesse sur les mêmes descriptions, sur les mêmes incident, sur les mêmes gestes et les mêmes paroles.

Dans *Le Labyrinthe* (1959), un soldat chargé de remettre aux parents d'un de ses camarades tué, un coffret de lettres et d'objets sans valeur, erre dans les rues d'une ville morte dont les maisons semblent toutes pareilles et que recouvre la neige. Des réverbères, des portes cochères, des couloirs et des escaliers, tout cela sans doute existe, mais à la façon de ces objets dépaysants que peignent les surréalistes et qui ajoutent à l'irréalité de la peinture. En se bornant à nous donner des images rien que des images qui, au lieu de se succéder, s'associent, s'emboîtent, se catapultent, se chevauchent, se mêlent, l'auteur brouille la réalité que ces images sont chargées d'exprimer, ruine cette réalité en tant que support. On se trouve placé devant un jeu de miroirs, sans doute bien réels, mais qui renvoient des images, et ne les produisent pas. Robbe-Grillet a fini par convenir qu'objectivité et subjectivité formaient les deux faces complémentaires de sa maniere d'appréhender le monde et que l'excès de l'une pouvait se retourner en l'autre. Ses films, qui renouvellent le récit cinématographique, montre l'épanchement sans limites de cette

subjectivité : *L'Année dernière à Marinbad, L'Immortelle*, et *L'Eden et après,* ouvertement fondé sur les obsessions de l'auteur.

I-2-1- La Jalousie, présentation et résumé :

Paru en 1957, aux Éditions de Minuit, *La Jalousie* est le quatrième roman d'Alain Robbe-Grillet qui s'encadre dans le genre du Nouveau Roman. L'ouvrage est divisé en neuf sections. Au temps de la parution de *La Jalousie* que nous allons étudier, bien des lecteurs, y compris des critiques tombèrent dans le panneau du titre qui était évocateur d'une narration empreinte d'une forte affectivité.

Jean-Louis Baudry a bien précisé que l'auteur évite dans ce texte le lexique de la passion. Voilà ce qu'il dit:

> *"Si l'obsession apparaît, elle apparaît après mais pas avant, c'est-à-dire que c'est le lecteur qui peut parler d'obsession mais ce n'est pas le livre lui-même."* [1]

Barthes partage la même opinion; selon lui

> *«La surveillance de sa femme ne compense rien, aucun vrai sentiment de la jalousie chez l'homme .Nous sommes ici victimes une fois de plus, de ce préjuger qui nous fait attribuer au roman une essence."* [2]

Dans *La Jalousie* nous ne trouvons plus aucune histoire racontée et aucun personnage autour duquel se passe toute l'action. L'auteur nous offre de vision d'actions imaginaires ou réelles qui se succèdent dans un temps de conscience. Les individus de ce monde se définissent par les rapports qu'ils forment

---

[1] - Baudry Jean- Louis, *Sur Robbe-Grillet*, Tel Quel, *n*°17,1964, p.p.30-31.

[2] -Barthes Roland , *Essais Critiques*, édition du Seuil,Paris, 1964.p. p.64-70.

entre eux dans le cadre ou ils vivent. Ce sont des êtres silhouettes : un mari narrateur qui observe sa femme désignée par l'initiale A, à travers les lattes d'une jalousie. Les bananiers, les indigènes noirs, la chaleur moite évoquent un pays tropical; le narrateur est à l'évidence un colon blanc. Franck, un visiteur familier de la maison, s'entretient de manière intime avec A. Il ne nous dit jamais ou se passent les événements. Mais pour combler ces vides, il fait souvent des descriptions géométriques des lieus, des objets et de l'ombre d'un pilier aux diverses heures de la journée. La scène, apparemment rituelle, de l'apéritif sur la terrasse se répétera, modulée de façon à peine différente, le narrateur revient sans cesse sur les mêmes descriptions, sur les mêmes incidents, sur les mêmes gestes, sur les mêmes paroles dans toute la première moitié du récit. De même reviendront ensuite des motifs tels que l'écrasement d'un mille-pattes sur le mur ou le départ en voiture de A et de Franck pour la ville. En vertu d'un curieux balancement, le narrateur s'inquiète à partir d'indices insignifiants, et se rassure quand il parait le plus évidemment bafoué.

Il est impossible de situer dans le temps les motifs d'obsession du narrateur; leur scénario varie du reste, parfois de manière à peine perceptible, suivant les occurrences. Il semble, quand le récit s'interrompt, que A regagne sa demeure.

Le narrateur se réduit ici à un regard et une voix. Le titre du roman, qui pour un lecteur naïf évoque un sentiment, désigne en réalité la fenêtre à travers laquelle s'exerce ce regard. Comme la plupart des nouveaux romans, cette œuvre ressemble beaucoup à un jeu de puzzle. Au fur et à mesure que les pages s'écoulent, se complète peu à peu ce puzzle. L'auteur vise à nous montrer, même sans le dire, un homme jaloux et son univers à travers les lames d'un store.

I -2-2- Le choix du titre "*La Jalousie*":

Le titre du roman "*La Jalousie*" est volontairement ambigu. C'est à la fois le sentiment qu'on éprouve particulièrement vif dans le domaine de l'amour. La jalousie, est aussi le système de fermeture très employé dans les pays chauds qui peut être pour le jaloux le point d'observation à travers lequel il regarde, épie, voit ou croie voir.

Très habilement Robbe-Grillet a lié les deux éléments et il nous l'indique dans l'œuvre une première fois à la page 122 dans l'absence de la jalousie.

> *«Il serait facile de l'observer par l'une des deux portes, celle du couloir central ou celle de la salle de bain ; mais les portes sont en bois plein , sans système de jalousies qui laisse voir au travers . Quand aux jalousies des trois fenêtres, aucune d'elles ne permet plus maintenant de rien apercevoir .» (La Jal, p.122)*

Et à la page 187:

> *«A...peut avoir ouvert sans bruit la porte du couloir et être sortie de la pièce ; mais il demeure plus probable qu'elle s'y trouve toujours, hors du champ de vision, dans la zone blanche comprise entre cette porte, la grande armoire et le coin de la table où un rond de feutre constitue le dernier objet visible. En plus de l'armoire, il n'y a qu'un meuble (le fauteuil) dans ce refuge.» (La Jal, p.187)*

On peut dire que le sujet de notre roman est d'un coté, la jalousie en tant que sentiment douloureux d'un mari dont le nom n'est pas connu par le lecteur. Ce mari narrateur est l'œil qui constate tous les déplacements suspects de sa femme.

Tout au long du récit, le narrateur n'arrive pas à savoir si sa femme le trompe ou non. Il observe et s'interroge toujours, mais la réponse et la clarté n'arrivent jamais. Son interrogation est sans solution de continuité, un cercle auquel il ne peut

pas échapper. La propre structure du roman est le reflet d'une passion irrésolue. Le premier chapitre s'intitule "*Maintenant l'ombre du pilier*", et le dernier aussi "*Maintenant l'ombre du pilier*".

D'un autre coté la jalousie est la persienne derrière laquelle le narrateur observe les petits mouvements de A et de Franck, ne permet pas une vision nette, c'est toujours une perception incomplète, partielle, de la même façon que le narrateur ne peut pas apercevoir les sentiments les plus intimes de sa femme et doit se contenter d'une perception à rayures, qui l'amène directement à la jalousie en tant que passion.

I -2-3- L'objectivité de "La Jalousie":

Avant d'essayer de décoder la fonction des termes objectifs ici, nous devons demander, peut-être, premièrement : que signifie l'objectivité dans la littérature? Avant qu'un paysage, un visage soient décrits, ils sont vus par quelqu'un. Avant qu'un bruit, une voix soient décrits, ils sont entendus par quelqu'un, presque sans exception par un être humain, pour qui l'objectivité n'existe jamais. Mais si l'effort humain n'est jamais sans subjectivité, pourquoi le mot objectivité existe-t-il encore? Évidemment, l'objectivité n'existe que relativement. Il y a deux mondes dans n'importe quel roman: celui des objets et celui qui est le nôtre. Traditionnellement, le protagoniste s'approprie le premier de ceux-ci pour le rendre compréhensible. Il se fait toujours cette illusion qu'il n'y a qu'un monde, le sien. Dans une description balzacienne, les objets sont décrits parce qu'ils sont possédés par quelqu'un. Et si Chateaubriand dépeint un paysage, bien que le paysage ne lui appartienne pas, un lien d'affinité est quand même établi – cette affinité et cette affinité seule confirme la raison d'être du paysage. Or, chez Robbe-Grillet, ce qui est là est Là,

indépendamment de notre monde. Les objets robbegrilletiens nous communiquent toujours ce message : toute notre compréhension est une forme de jugement, au mieux des interprétations variées, mais jamais la chose elle-même. Or, l'être-là que Robbe-Grillet, a beaucoup favorisé ne peut jamais être décrit. Le concept existe, mais on ne peut pas l'approcher. Il n'y a pas d'objectivité absolue dans une œuvre d'art, et cela ne sera jamais le but principal, l'essence de la littérature.

Cela dit, les termes spatiaux, formalistes et géométriques sont là dans un but assez pratique, sinon existentiel. Ils cherchent à distancier, à neutraliser les objets, à les écarter du protagoniste et du lecteur, à les dépouiller de cette légendaire métaphore anthropomorphique. L'auteur a choisi de mesurer, situer, définir avec rigueur tout ce qui dépasse le contexte d'un travail littéraire pour redéfinir ce qui est littéraire aujourd'hui - au contraire, un passage pareil dans une écriture géométrique, architectonique, ou agronomique sera absolument normal et donc perdra tout sens - et pour y délimiter une nouvelle frontière.

Le récit semble tout à fait objectif et impersonnel, puisque le narrateur s'attache à rapporter des faits ou à décrire des objets avec le maximum de précision. Le choix du présent (avec le passé composé qui désigne souvent une action passée qui a un retentissement dans le présent) donne l'impression au lecteur d'assister à la scène, de voir les objets en même temps que celui qui les décrit, comme au cinéma. Enfin, l'absence des figures traditionnelles de la description (comparaisons, métaphores) renforce cette impression d'objectivité, comme s'il n'y avait pas de médiation entre les objets, les faits évoqués et le lecteur.

Mais en dépit de la froideur et de la minutie de la description des objets et des gestes, la subjectivité de l'observateur se manifeste constamment. Dans son

œuvre *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet dit que le Nouveau Roman ne vise qu'une subjectivité totale. Réduit à un regard donc, le narrateur est tout sauf impartial. C'est ici que se justifie le titre du roman: *La Jalousie*, dont on précisera le double sens:

- Le sentiment

- La persienne à travers laquelle le narrateur observe A….

De nombreuses traces de sentiments et réactions du narrateur apparaissent dans ce récit. Tout a son importance: incises, tirets, guillemets soulignent la subjectivité. Relevons les indices d'énonciation et les modalisations qui montrent que le récit n'est pas aussi objectif qu'il y paraît:

- Un adverbe de temps: «*Franck est encore là* » qui pourrait trahir l'impatience du narrateur,

- Une remarque entre tirets « *-désormais coutumière-* » peut souligner son agacement à propos de la fréquence des visites de Franck. Autres remarques entre tirets:

- Le jeu des incises : « *-dit-elle-* » ; « *-qu'elle ne craint pas de renverser.* »

- La concession : « *-du moins.* »

- Les guillemets : « *pour la même raison de " vue".*». Il s'agit sans doute d'une allusion à ce que dit A… pour justifier la disposition des fauteuils

Le monde solide des objets semble être le résultat d'une vision, ou d'une hallucination, et si les faits et événements sont en effet dépourvus de cette profondeur que l'auteur leur nie, ils sont également dépourvus des qualités qui pourraient faire croire à leur existence. La recherche extrême de l'objectivité se confond avec la pire subjectivité : nous voyons le monde par les yeux d'un mari jaloux. Il pourrait même être tout entier sa construction.

I-3-1- l'instance narrative:

Différents objectifs peuvent être signalés à la lecture d'une œuvre littéraire. On peut lire pour découvrir un auteur, pour s'évader du quotidien, pour faire des études thématiques, historiques, biographiques….Donc lire un texte narratif c'est découvrir ses spécificités[1] du discours littéraire et les moyens pour atteindre le lecteur et en analysant les techniques et les procédures utilisées.

Ecrire un texte, c'est utiliser le langage à des fins de communication et de fascination. Nous rappelons la distinction faite pare Carole Tisset qui a signalé que la narration relève de l'énonciation, c'est-à-dire, derrière les mots se cache et se montre un homme, un sujet énonçant consciemment ou inconsciemment un récit dans l'intention de plaire au lecteur, de défendre une idée et de la lui faire partager, de peindre un monde. Elle concerne l'organisation[2] de la fiction dans le récit qui l'expose, car toute histoire est une histoire racontée, c'est-à-dire prise en charge organisée par un narrateur qui la communique à un narrataire.

Selon YVES Reuter, c'est avec la narratologie que nous pouvons distinguer la fiction (l'image du monde construite par le texte et ne renvoie en rien à l'illusion ou à l'imagination. (Elle peut s'appliquer à tous les types du récits) et le référent[3] (notre monde, le réel, l'histoire …. Existant hors du texte).

C'est une discipline qui étudie le récit en tant que tel et les formes obligées et leurs combinaisons que l'on retrouve à l'œuvre et qui fournissent des instruments

[1] - TISSET Carole, Analyse *linguistique de la narration*, Saint-Germain-du-puy, SEDES, 2002, p5.
[2] - REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan (lettre.Sup.), 2000, p.61.
[3] - Ibid, p.37.

susceptibles de décrire le texte avec précision. L'essentiel pour lui n'est pas de multiplier les termes et d'étiqueter les faits mais de se servir de notions appropriées pour saisir comment se construit la singularité du récit et à quoi correspond cette nécessité[1].

Tous discours littéraire peut être défini comme une prise de parole engageant un émetteur et un récepteur dans une situation d'énonciation donnée. Il peut être sous la forme d'un énoncé narratif et possède quelque particularités qu'il convient d'analyser: Qui parle? A qui? Comment ? Quel est le message?

Le texte écrit est la création d'un monde fictif narré par une voix qui fournit des informations et influence de quelque manière le récepteur, c'est-à-dire cherche à orienter l'interprétation[2] du lecteur. Cette voix textuelle, n'est pas celle de l'auteur car elle appartient à la fiction.

Le narrateur, est celui qui raconte la fiction: il est désigné par le terme "médiation narrative"[3]. Il apparaît de différentes façons dans le récit. Quel que soit son degré de présence dans la fiction, Il est toujours là car un récit ne se raconte jamais de lui-même. Il est créé et écrit par quelqu'un.

Le récit, c'est un texte, un tissu de langage dont l'élaboration est déterminée par des instances tellement nombreuses et tellement complexes[4]. Le narrateur régule l'information. Il ne peut pas tout dire ou trop en dire selon la position qu'il adopte par rapport à sa narration. C'est-à-dire sa place par rapport aux évènements ou aux personnages.

---

1 - Ibid., pp.3-4.
2 - TISSET Carole, op.cit, p.10.
3 - Selon l'expression de J.P. Goldenstein p (29), in ACHOUR Christiain et REZZOUG Simone, *Convergences cristiques: Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1995, pp.197-198.
4 - DUMORTIER J. L et PLAZANET, *Pour lire le récit* : *L'Analyse structurale au service de la pédagogie de la lecture: langages nouveaux, pratiques nouvelles pour la classe de langue française*, Paris, Edition A. De Boeck Ducolot, 1980, p. 53.

Le narrateur peut présenter des évènements et des personnages de l'extérieur comme de l'intérieur. Il peut adopter une vision restreinte comme un véritable témoin, ne voyant les évènements et les personnages que du dehors, faisant ainsi le récit objectif. Il peut aussi adopter la vision et les connaissances d'un de ses personnages et donner les perceptions. Ces différentes positions s'appellent également "point de vue" ou " "perspectives narratives" ou "vision". Nous utilisons le terme de G.Genette, "focalisation"[1]

Il s'agit de la question du savoir étudiée par G.Genette qui l'a désignée par le terme "instance narrative", c'est une instances productrice du discours narratif, qui se construit dans l'articulation entre les deux formes fondamentales du narrateur (homo-et hétérodiégétique) el les trois perspectives[2] possibles (passant par le narrateur, par l'acteur, ou neutre).

L'étude de l'instance narrative dans *" La Jalousie*" va donc, s'appuyer sur cette distinction entre l'acteur et le narrateur et va s'articuler selon les deux axes: qui parle? Qui voit? Donc, pour voir qui raconte dans notre roman étudié, il est indispensable de distinguer le narrateur fictif de l'auteur concret, comme l'a affirmé G.Gentte et l'a précisé R.Barthes dans son œuvre intitulée " *Introduction à l'Analyse Structurale des Récits",* dans cette distinction plus claire "narrateur et personnage sont essentiellement des " être de papier"; l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit[3]

---

[1] - TISSET Carole, op.cit, p.73
[2] - REUTER Yves, op.cit, p.69.
[3] - Roland Barthes, *" Introduction à l'analyse structurale des récits", Poétique du récit,* Paris, seuil, 1977. coll. " Points", p. 40.

I-3-2- La dichotomie entre narrateur/narrataire :

Tout processus de représentation des phénomènes du monde où intervient l'homme, linéarisé par et dans le langage (narration récit, description...) engage deux protagonistes entre lesquels s'établit une communication : un "narrateur" et un narrataire (lecteur ou éditeur), qui sont le destinateur et le destinataire du message.

I-3-2-1- Le narrataire :

De même que, "dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopé par l'auteur "[1] *le narrataire n'est pas le lecteur*. On peut le qualifier d'interlocuteur intratextuel, construit par la fiction et ayant un statut étroitement indépendant de celui du narrateur.

Le narrataire est l'interlocuteur; il est le "tu" auquel le " je " du roman s'adresse: c'est une créature fictive et non dotée d'un état civil. Chaque fois que le narrateur reprend la parole, "*On dit s'attendre à le voir s'adresser à nous c'est-à-dire au lecteur crée par lui et participant de l'univers poétique*"[2]

Il peut être intra ou extradiégétique selon que la narrateur est intra ou extradiégétique. Donc, on peut le distinguer en repérant les marques d'énonciation qui le caractérisent et les marques d'interpellation qui dessinent son profil.

I-3-2-2- Le narrateur :

Au moyen Âge, dans la littérature orale chantée et récitée, le narrateur est physiquement présent; il assume, met en œuvre et parfois modifie un texte

[1] - Kayser W, " *Qui raconte le roman?"* dans *Poétique du récit,* Point, p. 7, in ACHOUR Christian et REZZOUG Simone, op.cit, p.200.
[2] - Ibid, p.68.

traditionnel préexistant. Le "trouveur" (l'auteur) peut d'ailleurs dire ou chanter son œuvre : c'est le cas pour de nombreux poètes. Dans la tradition épique, le narraeur utilise pour le dire et le mettre en chant un texte venu du passé : fictivement, la source en est contemporaine à l'univers du récit à le geste qui se donne pour vérité de l'histoire.

Cette situation de communication concrète, orale, reste vivante : c'est par exemple celle du chanteur qui utilise son propre texte ou celui d'un poète, celle du comédien qui dit un texte.

Mais avec le théatre, en dépit d'une source humaine incarné, générallement plurielle, le narrateur se cache : est celui qui fait parler, qui représente exactement (mimésis) les discours du personnages. Parfois, il peut se faire parler lui-même en tant qu' "auteur de thêatre " : Molière, Ionesco, dans leur *Impromptus,* sont des auteurs –dans-le-texte et des personnages.

Les débuts de la littérature écrite et lue ne coïncident pas avec la production des textes écrits. Le poème noté -comme la musique- n'est qu'un aide-mémoire pour le récitant, lorsque la communication continue à s'effectuer sur le mode oral. Au contraire, quand l'auteur devient scripteur et que son destinataire n'a d'autre support qu'un texte, alors s'instaure proprement une littérature.

A l'époque où s'effectue cette mutation, le discours narratif, qu'il se veuille véridique ou qu'il assume l'imaginaire, se laisse classer en deux catégories, selon que le narrateur y est ou nom présent.

Le roman courtois du XII° siècle, notamment avec Chrétien de Troyes, appartient au domaine de l'écriture. C'est à partir de lui que l'on peut examiner la présence d'un narrateur en termes " littéraires". C'est alors que le narratif devient autonome, que l'imaginaire s'accepte en un discours de la représentation, que le "référent" n'a d'autre loi qu'une structure interne, linéaire, celle du discours, celle de sa cohérence sémantique. Le " vrai" se sépare du "réel"; sa source humaine (auteur, trouveur, poète) se sépare de ses sources internes (auteur-dans-le-texte et narrature) et celles-ci peuvent être effacées dans l'illusion d'une productivité sans origine.

A partir de là, toute étude de récit, qu'il soit histoire, mythe, conte ou élaboration romanesque, requiert l'analyse de la dimension narrative et de la place du narrateur. Cette analyse peut rêvetir deux formes : repérage des marques formelles et étude sémantique des unités distinguées fonctionnellement à chaque niveau. En effet, si les pronons personnels et possessifes, les temps et les modes du verbe, les éléments du style indirect libre ou les commentaires trahissent parfois le "point de vue du narrateur", ils n'y suffisent pas.

Le narrateur correspond parfois à une notion familiére au linguiste, celle de " sujet de l'énonciation ". Son repérage formel est alors le pronom *je*.

Il convient de distinguer d'emblée le narrateur de l'auteur d'un texte, parfois représenté dans ce texte par une instance distincte. Cet auteur-dans-le-texte peut être implicite, effacé, ou au contraire explicite (mémoires, correspondance, souvenirs, etc.). Il s'écrit alors *je* et se confon avec le narrateur, mais jamais avec la personne physique extérieur au texte: cela devient évident dans le cas des mémoires fictifs (où le narrateur, auteur prétendu du texte, est en fait un personnage), ou dans le cas du mensonge, qu'il soit ou non délibéré.

Le plus souvent le narrateur s'écarte explicitement du scripteur, sourse du texte: il peut être parfois identifié à un personnage, à l'émetteur habituel ou occasionnel des opinions, des jugements révélant le système de valeurs mis en œuvre dans le récit. Le narrateur peut donc agir en tant que personnage dans le monde décrit ou se contenter d'en parler et de l'évaluer.

Conçu par la littérature et par la critique traditionnelles, soit comme une personne productice du texte ,soit comme une instance abstraite, conscience totale et source de choix au sein d'une connaissance illimitée, le narrateur, au XX° siècle, n'est plus considéré de la même façon. Souvent, on le voit comme le responsable d'une "simulation" : il ne sait, ne dit, ne conte que ce que pourrait savoir, dire (percevoir, connaître) les personnages.

Ce narrateur peut donc assumer divers niveaux de connaissances : il peut être omniscient et supposé maîtriser la vérité totale de l'univers du discours (univers

psychologique et perceptible, valeurs éthiques, etc.); il peut justifier son savoir par la genèse de ses connaissances (l'observateur avec un point de vue précis et des lacunes assumées).

Le narrateur est la voix scripturale que le lecteur entend conter une histoire, ce "génie"[1] de la narration qui est à distinguer de l'écrivain ou l'auteur, personne ayant un état civil. L'auteur a vécu ou vit réellement. Que son nom ou son pseudonyme soit sur la couverture, il peut faire l'objet d'une enquête biographique, un des objets de l'histoire littéraire.

Un récit pouvait contenir une information de manière immédiate, sans intermédiaire, ou, au contraire, donner cette information en passant par la médiation d'un personnage[2]. Il joue le rôle d'une "médiation narrative", il peut être un personnage qui dit " je ", il peut aussi le faire assumer par un autre personnage. Nous noterons, enfin, qu'il peut donner tous les signes de neutralité et laisser croire ainsi que le récit est tout à fait "objectif ".

Jaap Lintvelt confirme ainsi dans *"Essai de tropologie narrative"* cette dichotomie fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur et conclut par ceci, pour éviter toute confusion entre les deux instances:

"Nous considérons la dichotomie entre le narrateur et l'acteur comme permanente. Le narrateur assume la fonction de représentation (fonction narrative) et la fonction de contrôle (fonction de régie), sans jamais remplir la fonction d'action, tandis que l'acteur se trouve toujours doté de la fonction d'action et privé des fonctions de narration et de contrôle. [3]

Le narrateur est donc l'organisateur du récit dont il oriente la vision et ou il choisit les voix. Il est l'agent de tout le travail de construction (structure, personnage,

---

[1] - Les termes mis entre guillemets représentant les propos de J.P Goldenstein.
[2] - DUMORTIER J. L et PLAZANET Fr, op.cit, p.105.
[3] - LINTVELT Jaap, *Essai de Typologie narrative*: *"LePoint de vue". Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981, pp. 28-29.

espace et temps). Il choisit la progression narrative, les modes du discours, la progression temporelle, le rythme du récit[1].

A son tour J. Lintvelt s'inspirant des travaux de G.Genette et se fondant sur la dichotomie fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur distingue trois types narratif. L'opposition narrateur/ acteur lui permet d'abord d'établir deux formes narratives de base: la narration hétérodiégétique et la narration homodiégétique, lesquelles correspondent aux deux types de récits du même nom, distinguées par Genette[2]

Nous reprenons que la narration est alors hétérodiégétique, si le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte en tant qu'acteur (narrateur/ acteur). Elle est en revanche homodiégétique, si le narrateur est présent comme acteur dans l'histoire qu'il raconte[3]. La distinction entre les récits hétérodiégétique et homodiégétique est une réplique à l'opposition traditionnelle entre " récit à la première" et à la troisième personne", locutions que Genette juge inadéquates, le choix du romancier n'étant pas "entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique): faire raconter l'histoire par l'un de ses personnages, ou par un narrateur étranger à cette histoire.

Le narrateur renvoie à celui qui raconte l'histoire. Il s'agit des deux formes fondamentales que peut prendre le narrateur. Soit il est absent comme personnage, hors de la fiction qu'il raconte et on parlera d'un narrateur hétérodiégétique, soit il est présent dans la fiction qu'il raconte et on parlera d'u narrateur homodiégétique.

Cette distinction est essentielle, elle entraîne la domination dans le texte de l'une ou de l'autre des deux grandes formes d'organisation du message : le discours

---

[1] - ACHOUR Christian et REZZOUG Simone, op. cit, p 61.
[2] - GENETTE Gerard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, coll. "Poétique", p 252.
[3] - ACHOUR Christian et REZZOUG Simone, op. cit, p 23.

ou le récit l'opposition homo/hétrérodiégétique recouvre deux phénomène distingués par G.Genette dans *figures III:*

Tout d'abord une opposition de niveau: le narrateur est hors de la fiction considérée (extradiégétique) ou dans la fiction considérée (intradiégétique). Ensuite une opposition portant sur la relation du narrateur à l'histoire qu'il raconte: il en est absent (hétérodiégétique), telle une voix, ou il est présent comme personnage (homodiégétique).

Pour conclure, on pourra dire après cela que pour analyse ces phénomènes, les théories narratives ont déployé un ensemble de concepts[1], G.Génette parle:

- de narrateur extradiégétique pour désigner celui qui en tant que narrateur n'est inclus dans aucune histoire; il s'oppose au narrateur intradiégitique qui, avant de prendre la parole, constitué un personnage de l'histoire.
- de narrateur homodiégitique quand ce dernier raconte sa propre histoire et de na narrateur hétérodiégitque quand il narre l'histoire d'autres personnes[2]

De ce point de vue, le narrateur de "*La Jalousie",* est un narrateur homodiégétique.

I-3-3-Les différentes positions du narrateur :

Depuis la naissance même de l'art de la narration se pose - consciemment ou inconsciemment - le problème du « point de vue » adopter par l'auteur, le narrateur ou le récitant d'un texte, tout comme, par voie d'analogie, se pose la question de l'ordre perspectif qui détermine ou qui organise les formes de la peinture, de la musique, des structures architecturales. Un récit comme un tableau,

---

[1] - GENETTE Gerard, op, cit, p.229.
[2] - MAINGUENEAU Dominique, *Elément de linguistique pour le texte littéraire* , Paris, Nathan (Lettre. Sup.), 2000, pp 28-29.

est toujours fait à partir d'un point de vue (même parfois multiple ou ambigu) qui le justifie ou le valorise. De temps en temps, on voit se produire dans un art ou un autre des modifications sinon des bouleversements de techniques, qui n'ont pas d'autre base : telle la révolution apportée dans la peinture par la découverte de la perspective linéaire. Chaque grand style comporte son système de points de vue : le baroque, le réalisme, l'impressionnisme, le cubisme, l'art abstrait. Le roman ne saurait échapper à cette loi : chaque style romanesque se caractérise par un ensemble de procédés qui permettent au romancier de se placer par rapport à son œuvre, et, à l'intérieur de celle-ci, de placer ses personnages les uns par rapport aux autres.

Si l'analyse du point de vue est de fraîche date, le problème lui-même existe depuis les débuts de l'art de la narration. Le conte de fée commence toujours par « Il y avait une fois… » ; ce n'est qu'au XX° siècle que l'enfant interrompt sa mère pour demander : « Qui dit cela ? » Aux époques (grecques, médiévales…) du récitant vivant, on ne trouvait guère paradoxal qu'un conteur professionnel fasse des contes. Son récit contenait pourtant tous les éléments du problème du point de vue (dialogue, analyse des pensées des personnages, histoires intercalées, retours en arrière, etc.), car tout narrateur endosse le point de vue d'un témoin fictif ou d'un personnage imaginaire.

L'accès au monde fictif raconté peut être ou ne pas être limité par un point de vue particulier. Beaucoup de classifications ont été proposées pour traiter le problème de la perspective narrative: point de vue, vision, aspect, focalisation. Nous pouvons distinguer différentes traditions (anglo-saxonne, allemande, française) et des

approches diversifiées (poétique, linguistique). Nous adopterons ici la théorie des focalisations proposée par G. Genette.

Nous trouvons qu'il est pertinent d'analyser la place du narrateur, c'est-à-dire, sa position par rapport aux évènements ou aux personnages, car cela permet de rendre la narration plus croyable. En effet, il peut présenter des évènements et des personnages de l'extérieur, il peut être une **voix anonyme,** c'est-à-dire qu'il domine le récit et, de ce fait il nomme les personnages par leur nom et les représente par les pronoms de la troisième personne. On dit alors qu'il occupe une position **extradiégétique**. Le lecteur a alors **l'impression** que l'univers fictif construit dans le récit (diégèse)[1] se déroule sous ses yeux sans intermédiaire puisque la voix est discrète. Le récit se veut objectif, comme il peut les présenter de l'intérieur, c'est-à-dire qu'il peut être un des protagonistes[2] de la diégèse. On dit alors qu'il est intradiégétique. Il s'adresse à un ou plusieurs personnages de la fiction.

Le narrateur peut adopter une vision restreinte comme un véritable témoin, ne voyant les évènements et les personnages que du dehors, faisant ainsi le récit objectif. Il peut aussi adopter la vision et les connaissances d'un de ses personn ages et donner les perceptions d'un personnage. Ces différent position[3] s'appelent également " point de vue" ou "perspectives narratives" ou "vision". C.Tisset est l'un des théoriciens qui s'intéressent aux problèmes des techniques narratives. Il distingue en général trois types de focalisations, pour reprendre la terminologie[4] de G.Génette.

Nous utilisons le terme de G.Genette, " Focalisation", il fut le premier à distinguer les différentes voix narratives, celle de l'auteur et celles des personnages.

[1] - Les termes désignés en caractère gras sont des concepts adoptés par G.Genette dans *Figures III.*
[2] - TISSET Carole, op.cit, p.12.
[3] - Ibid., p 73.
[4] - GENETTE Gerard, op.cit, p. 201.

Il a également essayé de différencier la **voix qui raconte** et le **regard** qui assume les descriptions dans les récits hétérodiégétiques. Il emploie donc le terme de focalisation dans le but d'étudier comment la variation de la focalisation détermine les significations du récit. Chaque texte demande une exploration particulière des positions du narrateur par rapport à ses personnages. C.Tisset[1] a repris les propos de J.P. Goldenstein: *"les techniques étant toutes des truquages, l'essentiel (est) d'intéresser le lecteur".*

De ce fait, l'identité du narrateur se rapport à la question **qui parle**? relevant d'après Genette de la catégorie de " voix". En revanche, le point de vue narratif se rapporte quant à lui à la question **qui voit?** Et relève de la catégorie de "mode", selon Genette ses degrés, car dit il:

*"le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (…) se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle partie prenante de l'histoire (p*ersonnage *ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la "vision" ou " le point de vue", semblant alors prendre à l'égard de l'histoire telle ou telle perspective"*[2].

Une typologie narrative à trois revenant tour à tour chez Jean Pouillon, Tzvetan Todorov et Gérard Genette, sous des termes parfois différents, dont voici l'exposé: Les Anglos- Saxon emploient volentiers " point de vue" qu'on ne confondra plus avec le sens de "donner son opinion" . Ici il s'agit d'une technique narrative qui consiste à donner le récit selon la vision de l'unique narrateur, ou selon la vision du personnage. G.Genette a distingué trois sortes de focalisation:

---

1 - TISSET Carole, op. cit, p .64.
2 - GENETTE Gerard, op. cit,in ibid, p. 184.

Le récit non focalisé ou à focalisation zéro:

Auquel correspond la formule : **narrateur < personnage**

Dans tel cas, le narrateur qui, par la force des choses, n'est jamais lui-même un personnage, délivre plus d'informations que n'en pourrait délivrer aucun des protagonistes de l'action. On parle souvent de narrateur omniscient[1]. Ce type de focalisation n'empêche pas le commentaire et l'appréciation du narrateur.

La focalisation externe:

Auquel correspond la formule: **narrateur > personnage**

Dans de pareil récit, le narrateur s'identifie à un observateur extérieur. G.Genette a introduit ce concept pour le type de récit où le narrateur prend une position extérieur à ces personnages Tous est objectivement saisi de l'extérieur, à partir d'une position neutre ou indéfinie sans qu'intervienne la subjectivité interprétative d'un protagoniste particulier ni celle du narrateur. Ce type de focalisation décrit de l'extérieur un personnage dont on ne connaît pas les sentiments.

La focalisation interne ou "point de vue":

Auquel correspond la formule: **narrateur = personnage**

Dans ce cas le narrateur s'identifie à un personnage et délivre les seules informations que ce dernier peut délivrer. Le narrateur omniscient peut nous donner accès aux perceptions et aux pensées d'un personnage. Rabatel (la construction textuelle du point de vue, Delachaux et Niestlé, 1998) définit ainsi cette technique:

«Le point de vue correspond à l'expression d'une perception, dont le procès, ainsi que les qualifications, coréfèrent au sujet percevant et expriment la subjectivité de cette

[1] - DUMPRTIER J.L et PLAZANET Fr, op.cit, p.107.

perception. La focalisation interne (ou point de vue) une focalisation qui fait appréhender les situations à travers la conscience d'un personnage.»

La focalisation interne peut être *fixe, variable ou multiple*. La focalisation interne est *fixe* lorsque, dans un texte donné, le point de vue est toujours celui du même personnage. Ainsi dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, le personnage focal est toujours ce mari narrateur qui ne se réfère à lui-même par aucun pronom. Tout ce qu'il voit, entend, se rappelle, ou imagine se présente au lecteur sous les forme d'une syntaxe « impersonnelle ». Si sa femme le dévisage, il ne dit pas « j'ai détourné les yeux » ; c'est plus tôt le « texte » lui-même qui vire, pour nous décrire (on sent le regard qui quitte la femme pour se fixer ailleurs) un secteur de paysage, etc. Toutes les images du livre nous viennent de ce « je-néant », de ce « creux au centre du récit » : « le bois de la balustrade est lisse au toucher », ou « la mémoire parvient à reconstituer quelques mouvements… »

Cet effort pour se débarrasser enfin de toute allusion pronominale à soi-même paraît fournir à la fois un moyen d'échapper aux systèmes conventionnels de pronoms narratifs, aussi bien qu'un réalisme psychologique neuf et puissant. Car les divers pronoms devenaient encombrants, ou insoutenables du point de vue de ce que Sartre appelle la métaphysique du romancier, ou incapables de produire la sympathie (ou l'empathie) voulue de la part du lecteur vis-à-vis du protagoniste ou du récitant. Lorsque ce dernier continuait à nous dire « je », nous cessions de plus en plus à nous identifier avec lui, tout comme dans la vie nous refusons presque toujours cette identification à ceux qui nous racontent leurs aventures ou leurs ennuis en disant « je, je, je… ».

En plus, le procédé d'éliminé le « je » du texte narré s'est révélé d'une vraisemblance inhérente et d'un pouvoir d'exprimer la présence et la vision du

monde du narrateur, tels qu’il semble bien constituer une vraie découverte dans le domaine des modalités du point de vue du narrateur et le suivre dans ses pensées et ses mouvements. Un important accessoire de ce procédé est l’élimination du récit de tout l’appareil analytique ou commenté dont le roman conventionnel s’encombre ; au lieu de recevoir de l’auteur une psychologie expliquée, le lecteur crée en lui-même les mobiles, les réaction, les émois dont le texte lui fournit les supports objectifs.

Jean Pouillon propose trois types de visions:

la vision "par derrière", que la critique anglo-saxonne nomme le récit à narrateur omniscient.

La vision "avec", ou le centre du récit est un seul personnage avec qui nous voyons les autres protagonistes ainsi que les événement racontés.

La vision "du dehors", c'est celle qu'on a par exemple dans le roman "objectif", ou la vision se limite à un enregistrement du monde romanesque visible et audible.

Quant à Todorov, s'inspirant de la théorie de J.Pouillon, il reprend les notions de vision "par derrière", "avec" et "du dehors" qu'il symbolise comme suit:

Vision "par derrière": narrateur > personnage: le narrateur en sait plus long que l'acteur

Vision "avec": narrateur = personnage: le narrateur en sait autant que l'acteur

Vision "du dehors": narrateur < personnage: le narrateur en s'ait moins que l'acteur.

Pour conclure, il est à noter que Genette propose le terme le plus abstrait de focalisation pour éviter ce que les termes de vision et de point de vue ont de trop spécifiquement visuel, d'après lequel il va rebaptiser les trois types de vision distingués plus haut par J.Pouillon; ce qui dans l'ordre:

Le récit non-focalisé ou à focalisation zéro, correspond à la vision "par derrière".

Le récit à focalisations interne, ce type de récit correspond à la vision "avec".

Le récit à focalisation externe, ce dernier type de récit correspond à la vision "du dehors".

Nous essayerons de récapituler dans le tableau[1] ci-dessous, les distinctions proposées par différents critiques.

Vision " par derrière"	Récit à narrateur omniscient	Narrateur Personnage	Récit non focalisé ou à focalisation Zéro
Vision " avec"	Récit " à point de vue"	Narrateur Personnage	Focalisation interne (fixe, variable ou multiple)
Vision " du dehors"	Récit "objectif"	Narrateur Personnage	Focalisation externe
Jean Pouillon (1946)	Critique anglo-saxonne	T.Todorov	Gerard. Genette

I-3-4- Les perspectives narratives:

Si les formes de base du narrateur répondent à la question " qui raconte dans le roman?", les perspectives narratives (ou focalisations) répondent à la question : "qui perçoit dans le roman ?". Donc, de ne pas confondre la narration et la focalisation. En effet, le point de vue narratif, selon Genette, se rapporte à la question qui voit ? Et relève de la catégorie de "mode".

---

[1] - ACHOUR Christian et REZZOUG Simone, op. cit, p 198.

Pour conclure, on pourra dire, que le sujet - percepteur[1] n'est pas l'instance narrative " Qui parle ? " mais celle " Qui voit ", c'est-à-dire, l'instance à travers laquelle on voit/ perçoit le monde romanesque. Ce percepteur ou centre d'orientation peut être soit le narrateur ou un acteur.

Nous avons déjà présenté plus haut les trois grandes perspectives distinguées par les théories narratives: celle qui passe par le narrateur, celle qui passe par un ou plusieurs personnages et celle qui semble neutre, ne passer par aucune conscience[2]. La première est souvent nommée " vision par derrière " ou "focalisation zéro", la deuxième " vision avec " ou " focalisation interne et la troisième " vision du dehors" ou " focalisation externe". Signalons aussi, que la perspective détermine la qualité du savoir perçu (c'est son degré de profondeur) et les domaines qu'elle peut appréhender, l'extérieur ou l'intérieur des choses et des êtres, qui en font une perception interne ou externe.

La notion de perspective narrative est introduite par J.Lintvelt :

" Les perspectives narrative concerne la perception du monde romanesque par un sujet percepteur : narrateur ou acteur"

La perception se définit "action de connaître par l'esprit et les sens " (Larousse). La perspective narrative ne se limite donc pas au centre d'orientation visuel, c'est-à-dire à la question de savoir qui "voit", mais implique aussi le centre d'orientation auditif, gustatif ou olfactif. Comme la perception du monde romanesque se trouve filtrée par l'esprit du centre d'orientation, la perspective narrative est influencée par le psychisme du percepteur"[3].

---

[1] - LINTVELT Jaap, op.cit, p.38, in ibid, p.
[2] - RUTER Yves, op.cit, p. 68.

[3] - LINTVELT Jaap, op.cit, p.42, in ibid, p.69.

I-3-5- Les fonctions du narrateur :

Selon la perspective et le mode choisi, le narrateur apparaîtra plus ou moins dans la narration. Dans le mode du raconter, il pourra intervenir directement, en assumant des fonctions complémentaires et plus variées que celles que tient tout narrateur, même implicitement : *la fonction narrative* (il raconte et évoque un monde) et *la fonction du régie* ou de contrôle (il organise le discours dans lequel il insère les paroles des personnages).

Donc, selon la perspective et le mode choisi, on distingue au moins cinq fonctions complémentaires, non exclusives (elles peuvent se combiner dans le même passage) :

-La fonction communicative: consiste à s'adresser au narrataire pour agir sur lui ou maintenir le contact.

-La fonction métanarrative: consiste à commenter le texte et à signialer son organisation interne.

-La fonction testimoniale ou modalisante : exprime le rapport que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte. Elle peut être centrée sur l'attestation (le narrateur exprime son degré de certitude ou sa distance vis-à-vis de l'histoire), sur l'émotion (il exprime les émotions que l'histoire ou sa narration suscitent en lui), ou encore sur l'évaluation (il porte un jugement sur les actions ou les acteurs).

-La fonction explicative : consiste à donner au narrataire des éléments jugés nécessaires pour comprendre l'histoire.

-La fonction généralisante ou idéologique: se situe dans les fragments de discours plus abstraits ou didactique, qui propose des jugements généraux sur le monde, la société, les hommes...Cela prend souvent la forme de maximes ou de morales, au présent de l'indicatif.

I-3-6- Le nouveau roman:

Dans l'histoire de la littérature, il a existé toujours des courants littéraires comme le classicisme, le romantisme, le réalisme... etc. Chacun d'eux est le résultat d'une évolution littéraire qui a duré pendant des siècles; chaque courant est le reflet du précèdent et le réflecteur du suivant. Cependant, il existe toujours de grandes différences théoriques entre eux. Quand un courant littéraire a paru, il propose d'abord une nouvelle conception concernant son monde littéraire et montre une réaction le plus souvent radicale à un autre mouvement littéraire qui a existé juste avant lui.

Les années cinquante ont témoigné à la naissance d'un mouvement littéraire dont l'écho demeure aujourd'hui. Le roman de "la haute littérature", comme l'écrivait A. Gide, subit une modification radicale.[1] Cette *fois par le refus des formes passées et par le mouvement qui se veut ouvert sur l'avenir.*[2].

La publication *des Gommes*, de Robbe-Grillet, en1953, et l'attribution à ce livre du prix *Fénéon*, en 1954, firent beaucoup pour lancer l'expression «Nouveau Roman».L'attention était aussi attirée sur son éditeur, Jérôme Lindon, le patron des éditions de Minuit. Les auteurs ont refusé le terme d' "école", de même qu'ils ont contesté bien souvent l'étiquette «Nouveau Roman »[3]

Un point commun cependant réunit cette "collection d'écrivains" : le rejet du roman traditionnel, de type balzacien, dans lequel prime la chronologie et la fiction, le

---

[1] -Borgomano Madeleine, Ravoux Rallo Elisabeth, *La littérature française du xx e siècle , Le roman et la nouvelle* , édition Armand Colin, Pris, 1995, p. 87.

[2] - Raimond Michel, *Le roman depuis la révolution*, édition Armand Colin, Paris, 1981, p.240

[3] - Lecherbonnier Bernard, Rincé Dominiqu, Brunnel Pierre, Moatti Christiane, *Littérature XX° siècle*, édition Nathan, p. 584.

personnage et la psychologie, la structuration d'une intrigue en causes et effets, en bref, la construction d'une pseudo-réalité sur une base anthropomorphique. A l'univers structuré du roman qui privilégie "l'aventure d'une écriture", qui est avant tout une recherche sans finalité, une exploration de l'inconscient, dans laquelle le sujet (personnages, intrigue, situations) est dilué. Cette vision de l'écriture conduit à des textes qui mettent en valeur la présence des objets, du temps et de l'espace, des obsessions, de la mémoire est l'acte d'écrire, un acte qui vise finalement le langage traditionnel et la littérature bourgeoise.

Le nouveau roman est conçu comme une manière de lutter contre la littérature "périmée, facile et qui plaisait au grand nombre", pour reprendre les propres termes d'Alain Robbe-Grillet. Nathalie Sarraute, quant à elle, définit ce nouveau genre littéraire de la sorte *: « toute psychologie des personnages et de l'intrigue est évacuée, leurs figures sont totalement dévaluées dans leur prétention à fonder le genre romanesque, l'écrivain prend un malin plaisir à détruire le personnage.»* [1]

Tout est donc conçu pour faire exploser la cohérence, la stabilité, la lisibilité du monde représenté par le roman bourgeois de type balzacien. Contre le désir de "faire vrai", le nouveau roman est également appelé l'Ecole du regard et propose de transmettre une présence et non une signification. Cela amène Robbe-Grillet à écrire que le monde n'est ni signifiant, ni absurde. Il est, tout simplement. C'est là en tout cas ce qu'il a de plus remarquable." D'où cette passion de décrire "objectivement" afin de traduire l'étrangeté d'un monde qui, regardé par l'homme, ne lui rend pas son regard.

[1]- Sarraute Nathalie*, L'ère du soupçon,* éditions Gallimard, Paris, 1956, p.25.

Il a aussi publié dans un journal politico-littéraire à grand tirage (L'express), une série de brefs articles où il exposait quelques idées qui lui semblaient tomber sur le sens : «*disant par exemples que les formes romanesques doivent évoluer pour rester vivante››*[1].Certes, Robbe-Grillet n'est pas contre le roman stendhalien, mais contre ceux qui s'efforçaient d'écrire comme lui. Il dit:« *pour écrire comme Stendhal, il faudrait d'abord écrire en1930»* [2] .De même, il ne s'opposait pas au roman balzacien, il ne s'opposait qu'à ceux qui écrivent à la manière de Balzac. Il ne nie pas, d'ailleurs, la grandeur et l'apport de Balzac à l'art du roman. Voire, certains critiques disent à ce sujet que ce roman qui se présente comme résolument neuf, tire ses origines de la littérature qu'il nie et l'audace qu'il revendique n'est trop souvent qu'une application écolière à recouper des pistes depuis longtemps frayée. Les recherches du Nouveau Roman s'inscrivent dans la lignée d'une littérature avant tout préoccupée de problèmes spécifiquement littéraires, littérature formaliste dont Flaubert (1821-1880) serait l'initiateur, qui rêvait d'un roman se soutenant par les seules vertus du style. Proust (1871-1922) et Céline (1894-1961),en France, Kafka(1883-1924),Joyce(1884-1941),Faulkner(1897-1962), s'illustre dans cette même quête d'une écriture renouvelée, traçant la voie aux explorations du Nouveau Roman[3].Alain Robbe-Grillet dit :«*Flaubert écrivait le nouveau roman de1860,Proust le nouveau roman de 1910.L'écrivain doit accepter avec orgueil de porter sa propre date.»*[4]

---

[1] - Robbe -Grillet Alain, *Pour un nouveaux Roman,* éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 8

[2] - *Ibid,* p. 10.

[3] - Murcia Claude, *Nouveaux Roman, Nouveaux cinéma,* édition Nathan, Paris,1998, pp.18-19

[4] - Robbe-Grillet Alain, op. cit, pp. 10-11.

I-3-7-Le narrateur du nouveau roman :

L'on se rend compt combien les choses évoluent parfois rapidement en littérature. Pour le nouveau romancier, le monde a en quelque sorte basculé et il n'existe plus alors, comme c'était le cas dans la théorie classique de la connaissance, un monde vu et un romancier voyeur, mais un ensemble complexe où les deux se mêlent. Le roman des nouveaux romanciers ne raconte plus une histoire, il ne cherche plus à créer véritablement des personnages, il ne semble plus chercher à représenter un milieu social, il n'est plus une théorie, c'est une recherche.Chacun cherche dans sa propre voie, fera ses propres découvertes. Et ces découvertes seront bientôt périmées à leur tour.

Même avec le Nouveau Roman nous sommes parfois obligés de faire appel à des notions traditionnelles. Le roman serait en gros un récit de fiction en prose avec un ou plusieurs personnages trouvant leur place dans une histoire. Le roman ou le récit est raconté ; il peut être raconté ou narré, par exsemple à la premiére personne. Pour les nouveaux romanciers le narrateur ne peut plus être le Dieu que nous avons connu autrefois, se traduisant par ce que l'on a appelé la " narration Dieu- le- père". Le roman ne peut plus exprimer les conflits qui opposent l'individu au monde, ou les individus entre eux, parce que le monde et l'individu ont perdu de leur consistance.

Nous nous attacherons donc à montrer des exemples de narrateurs essentiellement chez Butor, Robbe-Grillet et Simon.

Ouvrons le livre à n'importe quelle page et lisons. Le narrateur parlait d'ordinaire à la première personne ou à la troisième personne ; mais dans *La*

Modification nous avons un narrateur qui parle à la deuxième personne, qui s'adresse à son personnage et par delà le personnage au lecteur. Cette technique à pour conséquence de rendre solidaire le lecteur et le héros du roman qui et en quelque sorte apostrophé tout au long du roman. On pourraît facilement trouver dans les œvres de Butor d'autre exemples intéreesants touchant le rôle et la place du narrateur. *Dans Passage de Milan*, un narrateur acteur, Jacques Revel cherche à reconstituer sa vie anglaise, six mois après son arrivée à Bleston ; il y a un lien constant entre le narrateur et le lecteur et tout doucement l'on aperçoit que le narrateur n'arrivera jamais à rattraper ce laps de six mois. Dans *Degrés*, un proffeseur, Pierre Vernier, cherchera à reconstituer l'un de ses cours au lycée Taine et n'y arrivera pas ; la premiére partie est écrite par lui, la seconde par son neveu Pierre Eller, et la troisième par Henri Jouet son beau-frère, mais il s'agit en quelque sorte d'un artifice et le lecteur se rend compte que les trois parties ont été écrites par Pierre Vernier le narrateur. Dans *les Gommes* d'Alain Robbe-Grillet, aucun narrateur ne nous décrit les états de conscience de Mathias. Pour Robbe-Grillet c'est le monde des objets qui nous renvoie une certaine image de la conscience. Le narrateur de *La Jalousie* c'est bien le mari jaloux, un narrateur que nous ne voyons jamais- nous ne voyons que son fauteuil- et qui est pourtant à chaque instant présent. Ce narrateur irréductible toujours présent, ne peut se soucier de chronologie. Toutes scène est pour lui actuelle ou perdue. Le champ de sa perception constitue l'univers, ici et maintenant. Dans *Le Labyrinthe* le narrateur est ici le soldat. Mais le récit se poursuit assez vite en utilisant le "il" pour se terminer à la fin du livre à nouveau avec un " je" qui n'est plus celui du soldat mais un médecin qui à soigné le soldat. Dans *L'homme qui ment*, un homme ne cesse de raconter sa propre histoire, mais son histoire n'est jamais la même, à tel point que le narrateur finit par douter de sa propre identité.

Claude Simon, lui aussi, a fait un certain nombre d'expérimentations techniques dans le domaine du narrateur en fonction de la diégèse. Dans *Le Vent*, le personnage –narrateur est l'historien d'un darme qu'il n'a pas vécu lui- même ; il rencontre le héros du récit, un certain Montès, et c'est-à- partir des confidences de Montès et d'autres témoignages qu'il essaie de reconstituer la réalité. Dans *La Route des Flandres,* le narrateur est Georges mais le récit passe du "je" au "il" au fure et à mesure que l'histoire se déroule. Dans *Histoire*, nous avons un narrateur et un certain nombre de personnages, mais ces personnages sont en fait des facettes, des portions du narrateur qui décrit les personnages et les paysages qui sont au centre de ses souvenirs d'enfance.

Comme nous l'avons déjà cité, le nouveau roman repousse les conventions du roman traditionnel, condamne tout ce qui est fausse sensibilité, refuse d'être une littérature de message, rejette la chronologie et une certaine notion du temps ; il rend le narrateur imprécis et divers.

Chapitre II:

La technique narrative dans La Jalousie de Robbe-Grillet

II- La technique narrative dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet :

La Jalousie, un des meilleurs exemples de la nouvelle technique romanesque, c'est une application merveilleuse des vues théoriques de Robbe-Grilet.
Le rôle de l'écriture dans *La Jalousie* n'est pas de nous présenter un récit progressif, mais d'exposer des scènes de la vie d'un mari jaloux avec une structure métaphorique qui nous fait saisir implicitement sa jalousie.

L'écriture de Robbe-Grillet ne raconte pas, elle est productrice. C'est avec une écriture obsessionnelle que Robbe-Grillet fabrique du sens. Avec la répétition obsessionnelle des scènes, avec un langage analogique et dans un temps toujours présent, Robbe-Grillet fait saisir d'une manière indirecte à son lecteur le sens essentiel de son roman. Pour Robbe-Grillet, ce qui est essentiel dans un roman, c'est la strucure. Le sens de l'œuvre est caché dans sa structure.

II.1.1. La dissolution du personnage:

Avec la modernité, le personnage cesse d’être le vecteur des transformations narratives et le pôle autour duquel s’organisent les relations causales. L’intériorité des personnages devient problématique ou opaque : la plupart du temps, les personnages vivent une crise dont ils ne démêlent pas complètement les causes et qu’ils s’avèrent impuissants à surmonter. Le personnage est devenu une sorte de spectateur qui enregistre plus qu’il ne réagit. Etranger à lui-même comme aux autres, le personnage subit les événements plus qu’il ne les provoque. Son malaise existentiel consacre la fin des « grands récits » qui, du Siècle des lumières au cinéma classique en passant par le roman du XIXe siècle, avaient tenté

de donner un sens à l’expérience humaine autour de valeurs telles que l’accomplissement individuel ou la transformation sociale.

On peut dater du lendemain de la Deuxième Guerre mondiale l’émergence de cette ère du désenchantement dont le néoréalisme est une première manifestation, puis qui s’exprime pleinement à la fin des années 50 et 60 : aux personnages classiques tendus vers la réalisation d’objectifs clairement définis laissent place désormais des personnages en proie au doute dont les actes ne constituent plus le centre unificateur du récit.

A la quête positive succède l’errance sans but de personnages en marge du corps social.

La représentation de la personne est essentielle dans la fiction romanesque, mais le personnage n’est qu’un signe à l’intérieur d’un code, bien que l’on ait souvent la tentation de ne pas le distinguer des individus réels. Le personnage est *un être de papier*, de mots, même si le romancier, surtout dans la tradition réaliste, essaie de le faire oublier. Pour attribuer à ses personnages une vie fictive, le romancier dispose d’un certain nombre de *procédés de caractérisation* : il lui donne dans la fiction les attributs que la personne qu’il est censé représenter posséderait dans la vie réelle.

Le personnage possède habituellement un nom et nous possédons par fois des renseignements sur son âge. Les romanciers s'ingénient à donner une épaisseur à leurs personnages en leur fournissant un passé qui les enracines dans un pays , dans une tradition , dans une famille.

Contrairement au roman traditionnel, le nouveau roman a réduit le personnage au degré Zéro; celui-ci n'a ni nom, ni famille, ni passé, bien souvent le personnage est ramené à une insignifiante initiale .L'absence d'une épaisseur

sociale, physique, ou encor historique a marqué très certainement, des les années 50, la crise d'identité dans le roman.

Robbe–Grillet est allé jusqu'au bout de cette dépersonnification. Il a supprimé toutes les caractérisations du personnage. Il explique dans son ouvrage *Pour un Nouveau Roman:*

> *« Notre monde aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut - être puisqu'il a renoncé à la toute puissance de personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au de là. Le culte exclusif de" l'humain" a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste»*[1]

Les personnages De *La Jalousie* se réduisent au trio classique : le mari, la femme et l'amant .Mais regardons y un peu plus près. La mise en scène des personnages est très étudiée et passe par l'organisation des fauteuils et de la table, due à la main de A… semble-t-il. Si l'on lit attentivement le texte, on constate que les objets sont des indices concernant les personnages. Ainsi, on compte trois personnages : Franck, l'invité, venu sans sa femme, d'où le quatrième fauteuil vide et le couvert que A... fait enlever. On repère aussi A…, et celui qui paraît être son mari, l'observateur de la scène. Sa présence se déduit par l'allusion au quatrième fauteuil vide, ce qui suppose que le troisième est occupé. L'épouse A … est réduite à l'initiale de son nom ou de son prénom, nous n'en savons rien, Pas de nom. Pas d'âge .nous savons peu de choses d'elle. Elle parle peu lors des repas, nous la voyons s'habiller ou écrire à son bureau

[1]- Robbe-Grillet Alain, *op.cit*, p. 33.

«A… est à sa place habituelle; Franck est assis à sa droite – donc devant le buffet » (La Jal, p.21)

«A…lit le roman emprunté la veille, dont ils ont déjà parlé à midi» (La Jal, p.16)

« A…..est assise à table, la petite table à écrire qui se trouve contre la cloison de droite, celle du couloir» (La Jal, p.43)

Franck l'amant ou supposé tel n'a l'existence qu'a travers le regard d'un X néant, et il est impossible de fournir une analyse véridique de la psychologie de ce dernier .Ce qui importe donc est la vision que le narrateur se fait de *Franck.*

Le mari, ce X néant, n'est jamais mentionné dans le texte et il ne se nomme jamais. C'est un narrateur présent dans l'absence. Pourtant, nous savons des les premières pages du roman que ce que nous lisons, que les évènements racontés le sont à travers le regard d'un narrateur personnage destitué d'identité. Dans *La Jalousie*, il n'existe que des silhouettes. Le personnage a perdu beaucoup de lui-même.

Nous voyons que Robbe-Grillet a éliminé toutes les caractérisations du personnage traditionnel ; il explique dans son ouvrage *Pour un Nouveaux Roman :*

> *«Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu… L'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé pour nous de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes , de quelques familles.»* [1]

Cependant, nous pourrions se demander, peut être, pourquoi les personnages contemporains, soient ceux de Robbe-Grillet ; soient ceux des autres

---

[1]- Robbe-Grillet Alain, *op.cit*, p33.

romanciers du groupe; ont une place bien moins restreinte que ceux du XIX siècle. Ayant tant de prestiges depuis le début de l'art romanesque, comment le personnage de nos jours a perdu tout son prestige dans l'univers fictif ?

Nous savons que dans le monde bourgeois du XIX siècle, d'avoir un nom et un caractère précis est le symbole de leur condition sociale, de leur statut aristocratique et économique. Ce qui rend, peut être, le célèbre personnage balzacien *Eugénie Grandet*, universel et important, c'est son nom et son caractère avare. Dans notre siècle l'homme moderne n'est plus le centre des actions. Il na pas de confiance en soi-même et se perd à travers les objets.

Par toutes ces caractéristiques dominantes de notre époque, les personnages romanesques, comme l'Homme dans la vie réelle, perdent peu à peu leurs physionomies, leurs noms en même temps que leurs âmes. Désormais, ils sont des êtres simples perdus dans l'embarras de leur vie quotidienne. Nous n'avons pas par exemple, aucun renseignement sur la physionomie du narrateur de L'Etranger de Camus, et celui de la modification de Butor. Après les avoir lus.

Bref, le personnage n'est plus le pivot du roman. A la suite d'une évolution perpétuelle qui va de la deuxième moitié du XIX siècle à nos jours, le personnage romanesque a abouti, avec le Nouveau Roman, au plus haut degré de son évolution; c'est le début de sa disparition.

II.1.2. L'abolition du narrateur:

Robbe-Grillet était toujours contre le personnage héros étant toujours au premier plan. C'est pourquoi il le met au dernier plan, derrière les autres personnages. Le personnage classique perd ainsi sa place privilégiée avec le

nouveau roman. Pour ne pas être un personnage classique, le narrateur de *La Jalousie* s'efforce toujours à se cacher parmi les autres. Pour qu'il ne soit pas saisissable. C'est le lecteur qui en reconstitue l'existence car il n'est jamais nommé et c'est l'absence qui donne son existence. A la page 17 A...a mis quatre couverts , elle fait enlever le quatrième parce que Christiane ne vient pas. Comme Franck et A... sont là, il manque donc le narrateur.

> *«Pour le dîner, Franck est encore là, souriant, loquace, affable .Christiane, cette fois ne l'a pas accompagné ; elle est restée chez eux avec l'enfant, qui avait peu de fièvre . Ce soir , pourtant A... paraissait l'attendre. Du moins avait - elle fait mettre quatre couverts. Elle donne l'ordre d'enlever tout de suite celui qui ne doit pas servir.»(La Jal,p.17)*

A la page 18, A... s'empare du troisième verre.

> «*Elle se redresse d'un mouvement souple, s'empare du troisième Verre – qu'elle ne craint pas de renverser, car il est beaucoup moins plein – et va s'asseoir à côté de Franck. » (La Jal, p.18).*

Il transmet toujours ses propres paroles et ses gestes par un discours indirect: à la page 171, le narrateur cherche à voir quelque chose à travers les lames d'une jalousie,mais, il ne réussit pas à épier le dehors, il lui reste alors de refermer la baguette latérale. Au cours de cette narration, il emploie toujours des verbes impersonnels pour ne pas se montrer clairement. Car, il cherche à être insaisissable pour ne pas être traditionnel.

«Par les fentes d'une jalousie entre ouverte –un peu tard – il est évidemment impossible de distinguer qui ce soit . Il ne reste plus qu'à refermer, manœuvrer la baguette latérale qui commande un groupe de lames. » (La Jal, p.171)

Vers la fin du roman, nous voyons un autre exemple pareil: Franck, A... et le narrateur sont à la terrasse pour le déjeuner. Franck parle de son nouveau camion. Pendant la conversation, le narrateur ne partage pas l'idée de Franck. Mais il ne dit pas explicitement qu'il ne partage son idée. Ne voulant jamais se montrer clairement dans la narration, il s'efforce à se cacher en expliquant sa pensée. Un lecteur inattentif ne pourrait pas peut-être apercevoir que c'était le narrateur qui parle:

« "Je commence à avoir l'habitude, dit-il, avec le camion. Tous les moteurs se ressemblent"Ce qui est faux, de toute évidence .Le moteur de son gros camion, en particulier, présent peu de points communs avec celui de sa voiture américaine.»(La Jal,p.199)

Les paroles du narrateur ne sont jamais prononcées en paroles directes. Dans ces paroles ci-dessous par exemple, c'est probablement le narrateur qui avait demandé la question à A..., mais nous pouvons le comprendre difficilement.

«Pour plus de sûreté encore, il suffit de lui demander si elle ne trouve pas que le cuisinier sale trop la soupe "Mais non, répond-elle, il faut manger du sel pour ne pas transpirer." » (La Jal, p.24)

Dans l'œuvre, notre recherche du narrateur nous conduit à un autre exemple important:Un jour, A..., Franck et une troisième personne qui est

probablement le narrateur sont à la terrasse pour prendre l'apéritif. Oubliant le seau à glace dans la cuisine, A...demande que l'un d'eux aille à la cuisine, pour l'apporter. C'est le narrateur qui va à l'office. Nous le comprenons par la description du corridor, de l'office et des "chaussures légères à semelles de caoutchouc "; le boy aussi est venu chercher, à la cuisine, le seau à glace. Le narrateur lui demande d'une façon bizarre, une question concernant le moment où il a reçu cet ordre. Il ne veut pas, comme toujours, montrer que c'était lui qui parle avec le boy:

> «*A une question peu précise concernant le moment où il a reçu cet ordre, il répond: "maintenant", ce qui ne fournit aucune indication satisfaisante.»(La Jal, p.52)*

Après ces citations concernant le narrateur, on voit clairement que l'auteur de La Jalousie ne veut pas mettre son narrateur au premier plan. Parce que, quand un narrateur se montre visiblement et participe d'une façon active à l'action, il ne devient qu'un simple personnage classique. C'est pourquoi son créateur s'efforce toujours de le cacher. Il ne dit pas "je" une seule fois pendant toute la narration de l'histoire. Nous pouvons dire au sujet du narrateur qu'il n'est pas le seul exemple du roman français. Par certains points, il ressemble bien aux narrateurs des œuvres écrites dans la première moitié du XX° siècle. Dans *la modification* de Michel Butor par exemple, nous ne savons rien sur la physionomie du narrateur, Léon Delmond. Le nom de celui-ci n'est cité qu'une seule fois dans toute l'œuvre. Les narrateurs de *La Nausée* de Sartre et de *L'étranger* de Camus aussi, de même. Robbe-grillet dit*:« Combien de lecteur se rappellent le nom du narrateur dans "La Nausée" ou dans "L'étranger" ?»* [1]

---

[1]- Robbe-Grillet Alain, op.cit, p. 32.

II-2-1-La description minutieuse :

Reconnaissons d’abord que la description n’est pas une invention moderne. Le grand roman français du XIXe siècle en particulier, Balzac en tête, regorge de maisons, de mobiliers, de costumes longuement, minutieusement décrits, sans compter les visages, les corps, etc. Et il est certain que ces descriptions-là ont pour but de faire voir et qu’elles y réussissent. Il s’agissait alors le plus souvent de planter un décor, de définir le cadre de l’action, de présenter l’apparence physique de ses protagonistes. Le poids des choses ainsi posées de façon précise constituait un univers stable et sûr, auquel on pouvait en suite se référer, et qui garantissait par sa ressemblance avec le monde «réel» l’authenticité des événements, des paroles, des gestes que le romancier y ferait survenir. L’assurance tranquille avec laquelle s’imposait la disposition des lieux, la décoration des intérieurs, la forme des habits, comme aussi les signes sociaux ou caractériels contenus.

Plus systématique dans le nouveau roman, elle traduit, le triomphe dans une société de type capitaliste des objets sur la conscience individuelle. On en déduirait trop vite, en dépit de ce que laissent entendre certains nouveaux romanciers eux-mêmes, que le roman y perd toute dimension psychologique.

Dans une forme narrative nouvelle où les places respectives de la narration et de la description se trouvent inversées, ce n'est plus la narration qui domine et sert de cadre à des descriptions, c'est la description qui suggère un récit. On a assisté à un tel renversement dans l’écriture de *La Jalousie.*

Robbe- Grillet s'affranchit de tout ce qu'il appelle de vieux mythes, il prête aux objets une vie humaine, crée des sympathies entre les objets et l'homme. Selon

lui les objets, entièrement forme et matière, sont des surfaces, des angles géométriques qui ne cachent ni âme, ni cœur, ni essence subtile. La profonde correspondance essentielle que Baudelaire avait découverte entre la nature et l'homme n'existe pas pour Robbe-Grillet: cette correspondance n'est qu'une illusion éphémère plaquée par l'homme sur son entourage. La nature est neutre .Il est inutile de chercher à pénétrer les secrets des objets : ils n'en ont aucun. Leur seule importance naît de la perception réelle ou imaginaire qu'en ont les personnages. Il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui, les revoit, et la passion qui les déforme.

La description telle que l'envisage Robbe-Grillet vise à produire l'effet exactement inverse de la description balzacienne. Elle accorde priorité à l'objet sur le spectateur, au monde sur l'homme. N'en concluons pas trop vite qu'elle est " inhumaine". Nous voyons au contraire, que meilleurs réussites sont à leur manière, profondément révélatrices.

Mais le fait est qu'au lieu d'engager le personnage dans le monde et d'interpréter le monde en fonction des projets du personnage, elle vise à couper tout lien entre eux, ou mieux à mettre ce lien entre parenthèses, à nous montrer l'univers tel qu'il serait si l'homme renonçait à établir entre les choses et lui quelque complicité.

Lisons par exemple le début de *La Jalousie*

«Maintenant l'ombre du pilier -le pilier qui soutient l'angle sud- est du toit- divise en deus parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte,

entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeter par le pilier arrive exactement au coin de la maison; mais il s'arrêt là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel.»(La Jal, p.9)

Tout le spectacle que déroule le roman est décrit sur le même ton toujours en retrait, le ton d'un observateur passionné mais rigoureux qui ne veut rapporter, sans commentaire, que ce que chacun à sa place pourrait voir.

La neutralité postulée de la description a pour corollaire l'effacement du spectateur (le narrateur).Le roman, en effet, doit être orienté, puisque tout regard est le regard de quelqu'un. Mais cette orientation doit être objective, c'est -à-dire, si rigoureusement fixée sur son objet que le regard s'efface au profit de la chose regardée.

Dans la description objective, le narrateur est une " présence absente " qui ne se trahit que ce qu'elle voit.

Plusieurs thèmes apparaissent dans des passages qui ressemblent à des descriptions. En les examinant de près, on voit que ces descriptions visent beaucoup plus loin que ce qui est immédiatement décrit. On peut dire qu'elles sont des descriptions du récit même de *La Jalousie*. On peut considérer ces descriptions comme un rappel continuel du fait que le «vrai» contenu de *La Jalousie* est l'histoire de sa propre genèse, de sa forme, etc.

Il est évident que les cris des carnassiers sont accompagnés de descriptions de ce genre:

> *«Cependant tous ces cris se ressemblent; non qu'ils aient un caractère commun facile à préciser, il s'agirait plutôt d'un commun manque de caractère: ils n'ont pas l'air d'être des cris effarouchés, ou de douleur, ou menaçants, ou bien d'amour. Ce sont comme des cris machinaux, poussés sans raison décelable, n'exprimant rien, ne signalant que l'existence, la position et les déplacements respectifs de chaque animal, dont ils jalonnent le trajet dans la nuit.» (La Jal, p.31)*

Cette description du non-sens des cris nous parvient à travers l'observateur (l'écouteur) narrateur. C'est sa conception des cris et non leur sens véritable. Car chacun sait que les animaux crient justement pour exprimer quelque chose de précis (l'angoisse, la colère, le rut, etc.). Le narrateur défigure le sens des cris pour les faire correspondre à ses propres idées. Ceci correspond à la mise en scène de *La Jalousie* même: l'auteur a enlevé aux personnages tout motif, tout sentiment, etc., et les laisse fonctionner comme des automates qui sont là par hasard. Les gestes des personnages sont enregistrés sans que leur but en devienne clair. A plusieurs reprises ces gestes sont décrits par des phrases du genre: «la voix raconte», «le bras lève le verre», ce qui enlève tout sens aux situations humaines, de même que les cris des carnassiers sont dépourvus de sens, comme on l'a vu. La répétition de renseignements sur l'emplacement des meubles, sur le nombre de verres, etc., a le même effet. Ainsi il paraît justifié de lire le passage cité ci-dessus comme une description des personnages de *La Jalousie.*

Les descriptions des vols cycliques des moustiques autour de la lampe peuvent aussi être lues comme des descriptions de gestes faits par les personnages du roman. Cela est évident, par exemple, dans la citation suivante:

> *«Du reste, qu'il s'agisse de l'amplitude, de la forme, ou de la situation plus ou moins excentrique, les variations sont probablement incessantes à l'intérieur de l'essaim. Il faudrait, pour les suivre, pouvoir différencier les individus. Comme c'est impossible, une certaine permanence d'ensemble s'établit, au sein de laquelle les crises locales, les arrivées, les départs, les permutations, n'entrent plus en ligne de compte» (La Jal, p.149)*

Les moustiques sont considérés comme un ensemble, où les mouvements individuels de chaque moustique n'ont pas d'importance, ce qui correspond à la dissolution de l'identité des personnages du roman. De même que le dessin formé par les moustiques n'est pas influencé par les morts individuelles de quelques moustiques, les gestes isolés des personnages ne sont pas décisifs pour la structure du roman.

Les phrases des conversations sont décrites d'une manière semblable:

> *«Les phrases se succèdent, chacune à sa place, de façon logique. Le débit mesuré, uniforme, ressemble de plus en plus à celui du témoignage en justice, ou de la récitation.» (La Jal, p. 85)*

Sans changements, cette description peut être lue comme la description d'une partie du récit de *La Jalousie*. Les phrases du roman s'enchaînant automatiquement, les connections étant mécaniques, et le contenu presque dénué de sens. Non

seulement les phrases ont ce caractère, mais aussi les conversations en général, comme il ressort de la citation suivante:

> *«Le sujet bientôt s'épuise. Son intérêt ne décline pas, mais ils [Franck et A...] ne trouvent plus aucun élément nouveau pour l'alimenter. Les phrases deviennent plus courtes et se contentent de répéter, pour la plupart, des fragments de celles prononcées au cours de ces deux derniers jours, ou antérieurement encore.*
>
> *« Après d'ultimes monosyllabes, séparés par des noirs de plus en plus longs et finissant par n'être plus intelligibles, ils se laissent gagner tout à fait par la nuit.» (La Jal, p. 98)*

Cette description d'une conversation entre A... et Franck peut facilement être considérée comme visant le roman: celui-ci traite de sa propre genèse, et ce sujet «bientôt s'épuise». C'est-à-dire que le roman tourne à vide, une fois que le procès de la genèse s'est arrêté vers la fin de la phase de prolifération. Après que les thèmes ont été introduits, ils ne font que se répéter d'une manière stéréotypée, sans évolution apparente, jusqu'à leur liquidation.

Dans le passage cité ci-dessus, la conversation est engloutie par la nuit, par l'ombre. L'ombre est visuelle (peu à peu A... et Franck cessent d'être visibles), mais en réalité, l'ombre est aussi un phénomène sonore. Les intervalles entre les mots sont désignés comme des «noirs», ce qui correspond à l'ombre de la nuit. Normalement, la langue française désigne comme des «blancs» les intervalles vides d'une conversation. L'obscurcissement progressif est un des phénomènes les plus intéressants à cet endroit du texte. Car la dissolution de *La Jalousie* même se fait par

un obscurcissement. On peut constater ici que la description à la page 98 est un présage de la liquidation finale du roman.

Il paraît justife, aussi, de considérer les descriptions du chant indigène comme des descriptions du roman. Cela est surtout évident aux pages 100-101, mais également dans la citation suivante:

> *«Le poème ressemble si peu, par moment, à ce qu'il est convenu d'appeler une chanson, une complainte, un refrain, que l'auditeur occidental est en droit de se demander s'il ne s'agit pas de tout autre chose.»* *(La Jal, pp. 194-195)*

Dans cette citation, on peut remplacer le mot «chanson» par «roman». Ce roman ressemble si peu à un roman qu'on a le droit de se demander ce que c'est.

Les détails presque imperceptibles sont variés et grandis au moins cinq fois. C'est l'accident du mille-pattes, qui occupe une place centrale dans ce labyrinthe métaphorique. Le schéma en est assez simple : pendant le dîner, A… voit un mille-pattes; Franck se lève, le frappe avec une serviette et ensuite l'écrase par terre; une tâche reste au mur. Dans la première apparition de cette anecdote, la réaction de A… est décrite comme :

> *«A… n'a pas bronché depuis sa découverte : très droite sur sa chaise, les deux mains reposant à plat sur la nappe de chaque côté de son assiette. Les yeux grands ouverts fixent le mur . La bouche n'est pas tout à fait close et, peut-être, tremble imperceptiblement.»(La Jal, p.62)*

« A… semble respirer un peu plus vite; ou bien c'est une illusion. Sa main gauche se ferme progressivement sur son couteau. […]La main aux doigts effilés s'est crispée sur le manche du couteau. » (La Jal, p.63)

Notons que certains détails en apparence tout objectifs atténuent en effet l'intensité de la réaction. Parmi les autres, les qualificatifs « *peut-être* » et « *imperceptiblement* », .au lieu de transmettre une inquiétude, dans le dernier cas, diminuent considérablement la force du verbe « tremble ». De la même façon, la phrase « *ou bien c'est une illusion* » réduit l'importance de l'évocation d'une respiration précipitée. L'impression totale de cette description est donc en conformité avec la taille relativement modeste de la bête – *« longue à peu près comme le doigt».*

Dans la deuxième reprise, l'image (évidemment, il ne s'agit plus d'une description du fait, mais celle d'une image mentale) se focalise sur un détail :

« A… ne bouge pas plus que la scutigère. […] La main aux doigts effilés s'est crispée sur la nappe blanche. » (La Jal, p.97)

Évoquée après un autre élément (A… refuse de parler d'une chambre d'hôtel dans laquelle elle a passé la nuit pendant son voyage en ville), l'image vise en fait à établir un nouveau lien. Bientôt, dans la troisième variation, « *la nappe blanche* » a été presque imperceptiblement remplacée par « *la toile blanche* », qui insinue par exemple un drap de lit. Cette description est typiquement robbegrilletienne :

«La main aux phalanges effilées s'est crispée sur la toile blanche. Les cinq doigts écartés se sont refermés sur eux- mêmes, en

> *appuyant avec tant de force qu'ils ont entraîné la toile avec eux Celle-ci demeure plissée des cinq faisceaux de sillons convergents auxquels les doigts, beaucoup plus longs, ont fait place. Seule la première phalange en est encore visible. À l'annulaire brille une bague, un mince ruban d'or qui fait à peine saillie sur les chairs. Tout autour de la main se déploie le rayonnement des plis, de plus en plus lâches à mesure qu'ils s'éloignent du centre, de plus en plus aplatis, mais aussi de plus en plus étendus, devenant à la fin une surface blanche uniforme, où vient à son tour se poser la main de Franck, brune, robuste, ornée d'un anneau d'or large et plat, d'un modèle analogue.»* (*La Jal, p.113)*

On voit bien maintenant que c'est une image amplifiée. Beaucoup de détails s'y ajoutent : la position géométrique des doigts, de la bague, de la phalange, même des plis. Mais cette description est-elle par le plus grand des hasards objective? Non. Premièrement, il n'est pas possible, pour n'importe qui de bien entraîné, d'observer avec une minutie extrême, d'enregistrer, dans une période du temps comparativement courte (10 secondes au maximum), un tas de détails tellement précis. Deuxièmement, l'effet décrit se produit moins vraisemblablement sur un morceau d'étoffe posée sur la table, que, comme suggéré, sur le drap d'un lit dans une chambre d'hôtel.

Il est donc clair que les détails, auparavant indicateurs par excellence de l'objectivité, ne sont présents chez Robbe-Grillet que dans le but de dissimuler une intensité extrême d'émotion. Ces émotions, soit confusion, désir ou jalousie,

élargissent l'image mentale et y insufflent beaucoup de détails. Une telle description, obsédée, active, productive, n'est jamais un événement isolé ni un être-là indépendant. Au contraire, elle est presque surchargée de subjectivité. On dirait que plus il y a de détail, plus il y a de subjectivité. Le mille-pattes, par exemple, n'existerait qu'une seule fois dans la réalité si la prétendue objectivité est respectée. Et si l'on considère la première description, qui, demeure plus proche de l'objectivité, on y observe peu de détail. Mais, une fois dépourvue de cette obligation tyrannique, la bestiole est devenue une construction avec une inépuisable façade.

L'objet robbegrilletien n'est pas Là. Il est là pour évoquer une transition mentale qui nous révèle les liens cachés sous une surface « nette et lisse, intacte ». Cet objet ressemble alors au pendule d'un hypnotiste, dont chaque fois l'apparition met sa victime sous hypnose et suscite dans son inconscient toutes sortes de mémoires supprimées. La quatrième évocation de l'anecdote, par exemple, constitue une transformation constante de la focalisation: le mille-pattes lui-même, d'abord, attire une intention zoologique du protagoniste:

> *« Il s'est arrêté, petit trait oblique long de dix centimètres, juste à la hauteur du regard, à mi-chemin entre l'arrête de la plinthe (au seuil du couloir) et le coin du plafond. […] À son extrémité postérieure, le développement considérable des pattes – de la dernière paire, surtout, qui dépasse en longueur les antennes – fait reconnaître sans ambiguïté la scutigère, dite « mille-pattes araignée», ou encore « mille-pattes minute » à cause d'une croyance indigène concernant la rapidité d'action de sa piqûre, prétendue mortelle. » (La Jal,p.128)*

S'ensuit une séquence narrant la chute du mille-pattes avec le ralentissement et l'élargissement disponibles seulement avec une caméra à haute vitesse:

> *« Soudain la partie antérieure du corps se met en marche, exécutant une rotation sur place, qui incurve le trait sombre vers le bas du mur. Et aussitôt, sans avoir le temps d'aller plus loin, la bestiole choit sur le carrelage, se tordant encore à demi et crispant par degrés ses longues pattes, tandis que les mâchoires s'ouvrent et se ferment à toute vitesse autour de la bouche, à vide, dans un tremblement réflexe. » (La Jal, p.129)*

Et la dernière version apparaît pendant la nuit, quand la torture mentale du protagoniste est devenue intolérable, après l'absence de A…

> *«Il (le mille-pattes) est gigantesque : un des plus gros qui puissent se rencontrer sous ces climats. Ses antennes allongées, ses pattes immenses étalées autour du corps, il couvre presque la surface d'une assiette ordinaire. L'ombre des divers appendices double sur la peinture mate leur nombre déjà considérable. » (La Jal, p.163)*

Si la plupart des descriptions robbegrilletiennes peuvent être liées à une signification immédiate. Les objets robbegrilletiens ont parfois une autre fonction très différente. Ils se sont débarrassés de leurs significations immédiates pour atteindre un niveau abstrait. Sous la prétention de décrire un objet, un geste, un mouvement qui « existent objectivement » devant ses yeux, Robbe-Grillet nous donne à voir une nouvelle ambition romanesque.

II.2.2. La mise en abyme :

En 1891 André Gide découvre l'idée de mise en abyme au niveau de l'écriture, et en 1950 cette idée a été pris en charge par le Nouveau Roman .En prétendant donner une nouvelle noblesse au genre littéraire, les œuvres des nouveaux romanciers se distinguent par une construction et une mise en forme basées sur des notions telles la métaphore, la description, mais surtout et avant tout sur le concept formel le plus prolifique de ce courant littéraire : la mise en abyme. D'ailleurs Robbe-Grillet a présenté dans La *Jalousie* l'enchâssement d'un roman africain. Ce roman africain est un récit traditionnel,

> *«Classique sur la vie coloniale, en Afrique, avec description de tornade, révolte indigène et histoire de club.»(p.215)*

Cette fiction dans la fiction marque le contraste entre deux procédés de construction : le traditionnel et celui du roman qui le contient.

Les événements et détails du roman africain sont vraisemblables.

> *« L'héroïne ne supporte pas le climat tropical (comme Christiane) » (La Jal, p.26)*

> *« -Les crises de paludisme…*
>
> *-Il y a la quinine.*
>
> *-Et la tête, aussi, qui bourdonne à longueur de journée » (La Jal, p.54)*

En plus les soi-disant personnages réels de La Jalousie mettent en rapport la vie et les épisodes du roman fiction avec la soi-disant vie réelle :

> *« Il fait ensuite une allusion, peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre, à la conduite du mari. »(La Jal,p.26)*

> *« Il fait ensuite une allusion peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre- à la conduite du mari, coupable au moins de négligence selon l'avis des deux lecteurs. »(La Jal,p.193)*

Les personnages de fiction de La Jalousie sont en train de jouer à des êtres en chair et en os, à tel point qu'ils parlent :

> *« Des lieux, des événements, des personnages, comme s'il se fût agi de choses réelles » (La Jal, p.82)*

Le roman africain a un rapport avec presque tout ce qui a un intérêt dans *La Jalousie,* et de plus ce thème est une sorte de centre de gravité du roman. Nous pouvons discerner trois fonctions du roman africain.

Premièrement parler d'une fonction mythique, le contenu du roman africain étant un contenu purement mythique. Il s'agit d'un nombre très limité de notions banales sur la vie en «Afrique» : la chaleur, la quinine, la fièvre, la jalousie et les drames triangulaires. Les personnages du roman *La Jalousie* se reflètent dans le roman africain, et ainsi une des fonctions de ce roman en abyme est de souligner la banalité des personnages et des mythes qui les entourent, en d'autres termes, de

souligner que *La Jalousie* n'est pas une étude psychologique de «vrais» personnages, et que le «sens» véritable ne se trouve pas dans ce contenu mythologique très maigre. L'univers mythologique superficiel des deux romans est surtout souligné à la page 215, où l'apéritif stéréotypé de *La Jalousie* va de pair avec la couverture vernie du roman africain. Le contenu banal de celui-ci est décrit ainsi:

> *«II est presque l'heure de l'apéritif A... n'a pas attendu davantage pour appeler le boy, qui apparaît à l'angle de la maison (...). Il place le plateau avec précaution, près du roman à couverture vernie. » (La Jal, p.215)*

> « *C'est ce dernier qui fournit le sujet de la conversation. Les complications psychologiques mises à part, il s'agit d'un récit classique sur la vie coloniale, en Afrique, avec description de tornade, révolte indigène et histoires de club. A ... et Franck en parlent avec animation, tout en buvant à petites gorgées le mélange de cognac et d'eau gazeuse servi par la maîtresse de maison dans les trois verres.* » *(La Jal, p. 215-216)*

Deuxièmement on peut discerner une fonction littéraire comme production d'écriture. Cette fonction est importante pour comprendre la construction de *La Jalousie*.

Finalement, le roman africain a une fonction psychologique. Etant un lien entre A ... et Franck, le roman africain devient un point de fixation pour la jalousie du narrateur. Sa jalousie (ou plutôt son angoisse) atteint un maximum chaque fois qu'il

est question du roman africain, même si ce n'est pas exprimé directement. Ceci est surtout évident dans le passage suivant:

> *«...celui qui n'a même pas feuilleté le livre, à la conduite du mari. Sa phrase se termine Tous les deux parlent maintenant du roman que A... est en train de lire, dont l'action se déroule en Afrique (...). Il [Franck] fait ensuite une allusion, peu claire pour par «savoir la prendre» ou «savoir l'apprendre», sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude de qui il s'agit, ou de quoi. Franck regarde A..., qui regarde Franck. Elle lui adresse un sourire rapide, vite absorbé par la pénombre. Elle a compris, puisqu'elle connaît l'histoire.» (La Jal, p. 26)*

Le roman de Robbe-Grillet ne repose pas sur un récit et sur des valeurs sociales et psychologiques, mais il repose sur son écriture et sur la critique de l'écriture traditionnelle. Robbe-Grillet n'a pas supprimé l'histoire, il a réduit au minimum sa souveraineté. Dans son roman, nous ne trouvons rien de raconté. Croyant à l'insaisissabilité de la réalité, il a purifié son roman de tout ce qui est explication et renseignement. La narration de *La Jalousie* repose sur une métaphore structurelle. Avec un emploi systématique de l'analogie structurelle, Robbe-Grillet fait percevoir au lecteur, en le rendant plus dynamique, le sens de l'œuvre. Il n'explique pas comme les romanciers traditionnels, mais il sait bien descendre dans les profondeurs grâce à une structure métaphorique réalisée par une écriture obsessionnelle. Chez lui, la structure de l'œuvre remplit la fonction du narrateur. Robbe-Grillet a une écriture muette en apparence, mais capable toute seule de nous dévoiler les significations cachées des choses en restant à leurs surfaces.

II-3-1 L'absence de la continuité du temps et de l'intrigue :

Les nouveaux romanciers considèrent volontiers le temps non plus seulement comme le simple cadre de l'action, mais comme un élément de réflexion consubstantiel au roman : remettre en question le temps, c'est repenser la nature même du genre.[1]

Une chronologie étrangement perturbée, dans laquelle certains événements ne suivent pas l'ordre logique. La manipulation de la temporalité, typiquement robbegrilletienne, témoigne d'une décision de rejeter une temporalité linéaire pour en adopter une qui fait preuve des nombreux renversements d'ordre temporel qu'effectue l'esprit.

Le roman de Robbe-Grillet autorise, grâce à la conscience du narrateur, une circulation entre le passé et le présent. Nous avons remarqué les « *maintenant* » sur quoi s'ouvre *La Jalousie*. Ce petit mot ne doit pas être pris dans un sens relatif, qui l'opposerait à « *hier* » ou à « *demain* ».C'est un maintenant absolu. Le monde réduit à l'état du spectacle ne possède pas lui-même ni passé ni avenir. S'il se présente au regard, c'est qu'il est un présent perpétuel. Comme dit Robbe-Grillet à propos de *La Jalousie*, toute scène est pour le narrateur « *actuelle ou perdue* ». Il n'y a pas de succession, de chronologie repérable.

Dans un roman traditionnel, le temps est un facteur très essentiel et important, tous les événements se déroulent suivant l'ordre raisonnable du temps. On prend l'exemple de Balzac qui est le représentant principal du roman traditionnel, le temps est très clair et continuel dans ses œuvres. Il semble que le narrateur, contrôlé par

---

[1]- Rey Pierre Louis, *Le roman*, édition Hachette, Paris, 1992, p. 127.

l'écrivain, se présente partout, ainsi il raconte l'histoire d'un ordre raisonnable et évident. Toute la narration se base sur le fil du temps. Pour Robbe-Grillet cet élément principal de la narration quitte son poste dans « *La jalousie* ». En lisant ce livre au fil des pages, nous trouvons que le récit n'est pas bien clair. L'auteur ne respecte pas la construction traditionnelle, le désordre et la discontinuité de la chronologie dérangent notre lecture.

II.3.2. La chronologie spirale du récit :

Si l'on lit *La Jalousie* comme les autres romans traditionnels, il serait très difficile de la comprendre, car les événements ne s'organisent pas du tout selon un ordre chronologique. Par exemple dans la quatrième partie du roman, l'ordre chronologique est en spiral. Aux pages 81 à 82, A... et Franck prennent l'apéritif, discutent le temps du départ pour la ville et critiquent le roman africain qu'ils ont déjà lu.

> *«Ils boivent à petites gorgées.*
>
> *«Si tout va bien, dit Franck, nous pourrions être en ville vers dix heures et avoir déjà pas mal de temps avant le déjeuner.*
>
> *-Bien sûr, je préfère aussi", dit A....*
>
> *«Ils boivent à petites gorgées.*
>
> *Ensuite ils parlent d'autre chose. Ils ont achevé maintenant l'un comme l'autre la lecture de ce livre qui les occupe depuis quelque temps.»(La Jal, pp.81- 82).*

Aux pages 84 à 87, Franck discute la panne qu'il a rencontré en ville avec A…, c'est évident qu'ils sont déjà revenus de la ville.

«" Nous étions partis à l'heure prévue et nous avion roulé sans incident... En un sens, il aurait mieux valu que la panne se produise tout de suite, avant le déjeuner. Pas pendant le voyage.»(La Jal, p.84)

Mais aux pages 90 à 93, ils discutent de nouveau leur programme de voyage en ville et le roman africain qu'ils sont en train de lire.

«Franck et A...., assis chacun à sa place, parlent du voyage en ville qu'ils ont l'intention de faire ensemble, dans le courant de la semaine suivante.» (La Jal, p.90)

A la pages 94, A... dit « *Ca m'a donné faim, la route* », et « *elle s'enquiert ensuite des événements éventuels survenus à la plantation pendant son absence.»* , tous ces détails manifestent qu'elle est allée en ville avec Franck et vient de rentrer, et puis à la page 98, vers la fin de cette partie, A... et Franck continuent de discuter du jour qui conviendrait le mieux au petit voyage en ville qu'ils ont projeté depuis la veille.

«Elle et Franck, assis dans leurs deux fauteuils, y continuent de discuter, à bâtons rompus, du jour qui conviendrait le mieux à ce petit voyage en ville qu'ils ont projeté depuis la veille.» (La Jal, p.98)

Encore un exemple, dans la sixième s*ection* du roman, aux pages 189 à 193, en prenant l'apéritif, A... et Franck discutent leur voyage en ville et le roman africain que A... est en train de lire.

«Franck et A... sont en train de boire l'apéritif, renversés en arrière dans leurs deux fauteuils coutumiers, sous la fenêtre du bureau .Ils ont déjà fixé l'heure du départ ainsi que celle du retour, supputé la durée approximative des trajets, calculé le temps dont ils disposeront pour leurs affaires».(La Jal,p.198)

Aux pages 197 à 198, Franck reste à prendre le déjeuner et parle de la panne, et il mentionne qu'ils ne parlent jamais de la nuit qu'ils ont passés ensemble en ville, c'est-à-dire, ils ont fini le voyage en ville.

> «*Pour le déjeuner Franck est encor là, loquace et affable .Celui-ci devrait, à ce moment, faire une allusion à l'incident analogue qui s'est produit en ville lors de son voyage avec A...., incident sans gravité, mais qui a retardé d'une nuit entière leur retour à la plantation .Le rapprochement serait plus que normal. Franck s'abstient de le faire...Il n'ont d'ailleurs jamais reparlé de cette nuit du moins lorsqu'ils ne sont pas seuls ensemble.»(La Jal, pp. 197-198).*

Aux pages 203 à205, A... et Franck viennent de revenir de la ville, Franck rentre chez lui pour voir sa femme, *«A... et Franck en descendent en même temps, lui d'un côté, elle de l'autre, par les deux portières avant. Ils sourient en même temps, du même sourire, quand la porte s'ouvre. A ... se retire aussitôt dans sa chambre, prend un bain, change de robe, déjeune de bon appétit.*»(*La Jal, pp. 203-205)*

Mais à la page 207, au cours du dîner, A... et Franck font le projet de descendre ensemble en ville.

> «*Au cours du dîner, Franck et A... font le projet de descendre ensemble en ville, un jour prochain, pour des affaires séparées.»(La Jal, p.207)*

Le roman nous raconte une histoire sans intrigue, il est composé d'événements ordinaires mais sans aucune liaison, qui se présentent comme des fragments de la réalité. Même deux paragraphes, qui se suivent, n'ont entre eux

aucun lien chronologique et il est totalement impossible qu'ils se trouvent sur le même plan de réalité :

> «*…Les fenêtres de la chambre sont fermées. A… n'est pas encore levée, à cette heure-ci.*
>
> *Elle est partie très tôt, ce matin, afin de disposer du temps nécessaire à ses courses et de pouvoir cependant revenir le soir même à la plantation*» *(La Jal,p.*179)

En lisant ces deux paragraphes, c'est très difficile pour nous de distinguer la relation chronologique entre eux. A... n'est pas encore levée dans le premier paragraphe, mais au début du paragraphe suivant, on lit qu'elle est partie très tôt, cela signifie que A... est descendue déjà en ville avec Franck. Encore un exemple :

> « *La table est mise pour une seule personne. Il va falloir ajouter le couvert de A… Sur le mur nu, la trace du mille-pattes écrasé est encore parfaitement visible. Rien n'a dû être tenté pour éclaircir la tache, de peur d'abîmer la belle peinture mate, non lavable, probablement.*
>
> *La table est mise pour trois personnes, selon la disposition coutumière...Franck et A…, assis chacun à sa place, parlent du voyage en ville qu'ils ont l'intention de faire ensemble,…*» *(La Jal, p .90)*

A... est déjà allée en ville et vient de rentrer chez elle, mais au troisième paragraphe, A et Franck discutent encore leur programme de voyage en ville, cet épisode est selon la description du premier paragraphe et le contenu précédent, on

apprend qu'il ya contradiction avec celui du premier. Et au deuxième paragraphe, l'écrivain insère encore la description de la trace du mille-pattes. Ces trois paragraphes rend le lecteur très perplexe de trouver la liaison logique et chronologique.

II.3.3. L'absence des repères chronologiques :

Les repères chronologiques disparaissent dans *La Jalousie*. Bien que nous puissions voir l'écoulement du temps dans plusieurs parties du roman, il est exprimé par la description de la lumière et de l'ombre. Par exemple aux pages 135 à 139, nous pouvons nous rendre compte du développement du temps :

> *«Elle est en plein soleil. Les rayons la frappent rigoureusement de front. […] Son ombre raccourcie se projette, perpendiculaire […], Le soleil est presque au zénith. […] elle regarde droit devant soi, vers l'entrée du chemin, par-dessus la cour poussiéreuse, dont l'ombre de la maison obscurcit une bande large d'environ trois mètres, […] et plus loin, surplombant la route qui descend vers la plaine, l'éperon rocheux du plateau, derrière lequel vient de disparaître le soleil. La nuit ensuite n'est pas longue à tomber, dans ces contrées sans crépuscule. La table laquée devient vite d'un bleu plus soutenu, ainsi que la robe, le sol blanc, les flancs de la baignoire. La pièce entière est plongée dans l'obscurité.*
>
> *Dans tout le bureau brusquement le jour baisse. Le soleil s'est couché. Maintenant la scène est tout à fait noire. » (La Jal, pp. 135-139)*

L'auteur évite l'utilisation des mots temporels, comme hier, demain, matin, nuit etc., tous les repères chronologique qui auraient pu nous aider à distinguer le fil du temps sont abandonnés par Robbe- Grillet. Mais en décrivant la lumière et l'ombre,

nous pouvons voir clairement le changement du jour à la nuit selon ces descriptions plus détaillées.

Cependant dans ce roman on trouve encore une seule marque temporel évidente : *Il est six heures et demie.* Cette phrase apparaît quatre fois dans la seconde moitié du roman, tous les autres trois fois marquent le soir, sauf la première apparition est au matin, à ce moment-là, A... et Franck sont prêts à descendre ensemble en ville. La deuxième et troisième versions sont pareilles, en décrivant que la maison est vide et A... n'est pas encore rentrée de la ville, et la dernière fois se présente à la page 218, la fin du roman, A... et Franck sont entrain de parler du roman africain et de la panne en prenant l'apéritif.

Cette marque du temps est différente tout à fait de celle dans les autres romans, car les écrivains traditionnels utilisent généralement plusieurs mots chronologiques pour marquer le fil du temps de l'histoire, et permettre au lecteur de bien comprendre le livre. Mais dans *La Jalousie* il n'y a que ce repère chronologique, ainsi il a perdu son efficacité à cause de l'absence des autres marques temporelles comme la référence, et cette phrase– « *Il est six heures et demie* »qui apparaît à plusieurs reprises dans les différentes scènes, cause aussi le désordre du temps.

D'habitude, en plus d'utiliser des mots pour marquer le temps précis, dans les romans traditionnels, les auteurs racontent aussi l'histoire suivant son ordre de la progression pour préciser le fil du temps. Mais au contraire, il n'y a pas de progression d'intrigue dans *La Jalousie*, seulement quelques scènes typiques, par exemple : A... écrit la lettre, A... et Franck prennent l'apéritif sur la terrasse, A... et Franck parlent du roman africain et leur projet du voyage en ville, A... et Franck vont en ville, et Franck écrase le mille-pattes avec la serviette etc. Toutes ces scènes qui

apparaissent à plusieurs reprises dans le roman restent aussi imprécises, il est très difficile de ranger leur ordre. Même Robbe-Grillet lui-même a dit :

> *«Il était absurde de croire que dans le roman La jalousie, il existait un ordre des événements, clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre, comme si je m'était amusé à brouiller moi-même un calendrier préétabli, ainsi qu'on bat un jeu de cartes. Le récit était au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutissait tôt ou tard à une série de contradictions, donc une impasse. Le déroulement de l'histoire ne s'opérait nulle part ailleurs que dans la tête du narrateur invisible »*[1]

II.3.4. La suprématie du présent de l'indicatif :

Balzac emploie plus souvent le passé simple. Mais cette idée est renversée tout à fait dans les romans de Robbe-Grillet, l'ordre de l'histoire et l'efficacité du temps sont abandonnés, le narrateur qui perd aussi la qualité du Dieu ne sait pas à l'avance la fin de l'histoire, il est en train de tout connaître en racontant l'histoire. Cette caractéristique s'exprime davantage dans « *La Jalousie* ».

Dans ce roman, on lit beaucoup d'événements sans liaison au lieu de l'intrigue continuelle. La plupart des paragraphes commencent par *« maintenant ».* Le roman se compose de neuf sections, dont cinq commencent par *« maintenant* » :

---

[1] - Robbe-Grillet Alain, op.cit, p 167.

> *«Maintenant l'ombre du pilier–le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit—divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse» (La Jal, p.9)*
>
> *« Maintenant l'ombre du pilier sud-ouest—à l'angle de la terrasse, du côté de la chambre—se projette sur la terre du jardin.»(La Jal, p.32)*
>
> *« Maintenant, c'est la voix du second chauffeur qui arrive jusqu'à cette partie centrale de la terrasse, venant du côté des hangars ;» (La Jal, p.99)*
>
> *« Maintenant la maison est vide.»* (*La Jal, p.199*)
>
> *« Maintenant l'ombre du pilier se projette sur les dalles, en travers cette partie centrale de la terrasse, devant la chambre à coucher.»*(*La Jal, p.210)*

D'ailleurs, il faut remarquer que le temps principal employé dans ce roman est le présent, et à part l'abandon du passé simple, l'auteur évite l'utilisation des adverbes temporels, comme « il y a trois jours », « hier », « demain », « dans trois jours », etc., repères temporels qui auraient pu nous aider à distinguer « l'avant » et « l'après ». Dans ce roman, il semble impossible de recourir aux temps de la langue ainsi qu'aux adverbes temporels pour reconstruire l'ordre linéaire de l'intrigue. La description, le récit, le souvenir et l'imagination, tous s'expriment uniformément au présent, et nous donnent ainsi une impression que tout se passe actuellement et réellement. On a perdu les indices les plus importants et cela nous empêche de rétablir l'ordre chronologique de l'histoire. Mais c'est juste l'objectif de Robbe-Grillet.

Le désordre du temps de *La Jalousie* casse l'ordre régulier de toute l'histoire du roman, ça rend l'intrigue plus ambiguë et contradictoire, donc il est impossible pour nous de lire une histoire bien complète. Mais la discontinuité chronologique

montre quand même la théorie de l’imprécision de Robbe-Grillet. Aux yeux de l’écrivain, le monde réel est cassé, inconnu et en désordre, mais ses idées littéraires viennent de ce monde plein d’imprécision. Donc toute une foule de contradictions et d’ambiguïtés dans son oeuvre nous font connaître cette conception du monde de Robbe-Grillet.

Voici comment les glissements de scènes et la perturbation chronologique collaborent et coopèrent ensemble à la fragmentation du récit. On pense, naturellement peut-être, à cause de l’esprit moderne, que l’on ne va pas rajouter du plus, mais mettre du moins, et que cette action fera émerger, en somme, un monde nouveau. IL ne s’agit pas de construire une illusion du monde réel, suivant les lois chronologiques et spatiales qui ordonnent notre univers; au contraire, cette destruction de l’illusion nous révèle la fragilité de la chimère, le caractère faux que tout roman traditionnel tâche de dissimuler.

Il serait possible de prétendre que les protagonistes robbegrilletiens n’ont même pas de notion de l’espace ni du temps. Les personnages vivent en effet dans un autre temps, cyclique et individuel. Mais ce ne sont pas seulement les personnages qui agissent comme dans un rêve: la lecture, elle aussi, a pour effet de gommer les notions temporelles du lecteur.

II.3.5. La répétition dans le récit:

L’organisation de *La Jalousie* repose sur la répétition obsédante des scènes et des phrases semblables comportant en général de légères variantes.

Comme l’a dit Robbe-Grillet lui-même, ce roman est l’un des exemples les plus évidents de ce système de répétions à variantes.

La plus célèbre de ces répétitions, c'est la scène de l'écrasement du mille-pattes .Cette scène a été reprise cinq fois dans *La Jalousie.* Quand leur voisin Franck est chez le narrateur pour le dîner, A... voit un mille-pattes sur le mur. Franck se lève de la table et l'écrase.

> «C'*est à ce moment qu'elle aperçoit la scutigère,sur la cloison nue en face d'elle…elle dit : "un mille-pattes!"*
> *Franck relève les yeux…la serviette roulée en boule dans la main…achève d'écraser quelque chose sur le carrelage, contre la plinthe.» (La Jal, p.p.96.97)*

Ce mouvement de virilité de son voisin rend le narrateur jaloux. Chaque fois qu'il voit la tache du mille-pattes écrasé sur le mur, le narrateur se rappelle Franck. Cette tache est devenue dans le Roman un signe de présence continuel de Franck et un signe excitant la jalousie du narrateur.

> *«C'est à ce moment que se produit la scène de l'écrasement du mille-pattes sur le mur nu: Franck qui se dresse prend sa serviette, s'approche du mur,écrase le mille- pattes sur le mur,écarte la serviette, écrase le mille-pattes sur le sol.»(La Jal, p.112)*

La tache du mille-pattes change selon le degré de la jalousie du narrateur. Quand la jalousie atteint son paroxysme, la tache du mille-pattes devient gigantesque.

> *«De l'autre côté, les rayons viennent frapper perpendiculairement le mur nu, tout proche, faisant ressortir en pleine lumière l'image du mille-pattes écrasé par Franck…La patte originale pouvait être*

sensiblement plus longue encor. L'antenne, non plus, ne s'est sans doute pas imprimée jusqu'au bout sur le mur.»(La Jal,p.145)

Sans cette écriture obsessionnelle, le lecteur ne pourrait pas comprendre la jalousie du narrateur. La répétition obsessionnelle de la scène de l'écrasement du mille-pattes rend d'une part cette jalousie visible ; d'autre part, elle la rend vivante et toujours présente.

Les mêmes phrases aussi se répètent parfois dans une même scène. A... et Franck sont en train de prendre de l'apéritif sur la terrasse. Ils veulent aller ensemble à la ville et parlent de l'heure de leur départ.

A…vient d'apporter les verres, les deux bouteilles et le seau à glace (…)

«Nous partirons de bonne heure, dit Franck.

- *C'est à dire ?*

- *Six heures, si vous voulez bien.*

- *Oh! Là là…*

- *Ça vous fait peur ?*

- *Mais non." Elle rit. Puis, après un silence: "Au contraire, c'est très amusant."*

Ils boivent à petites gorgées.

" Si tout va bien, dit Franck, nous pourrions être en ville vers dix heures et avoir déjà pas mal de temps avant le déjeuner.

- *Bien sûr, je préfère aussi", dit A… Ils boivent à petites gorgées » (La Jal, p.81)*

Dans cette scène, la phrase "*Ils boivent à petites gorgées*" se répètent deux fois. Nous rencontrons la même phrase deux pages après, à la fin de la page 83.
On nous présente une scène semblable, mais cette scène se passe un autre jour, après leur retour de la ville. Franck et A… sont allés à la ville, mais le soir ils ne sont pas rentrés. De leur retour, ils ont dit qu'ils avaient été obligés de passer la nuit dans un hôtel à cause d'une panne de la voiture de Franck.

> *« Ils boivent à petites gorgées. Dans les trois verres, les morceaux de glace maintenant tout à fait disparus "Pourtant, dit-il, " ça avait très bien commencé." Il se tourne vers A… pour la prendre à témoin: "Nous étions partis à l'heure prévue et nous avions roulé sans incident. Il était à peine dix heures quand nous sommes arrivés en ville."»(La Jal,pp. 83-84)*

Si, sur la terrasse, A... et Franck boivent leur boisson côte à côte "*à petites gorgées*", c'est qu'ils ne veulent pas terminer leur boisson Qui facilite leur relation. Comme la reprise de la scène de l'écrasement du mille-pattes, la reprise de la phrase *"ils boivent à petites gorgées*" signifie l'angoisse, c'est-à-dire la jalousie du mari narrateur. Robbe- Grillet joue dans son oeuvre avec les *signifiants.* Il ne s'occupe presque jamais des *signifiés.* C'est au lecteur de les trouver.

Dans la première scène, quand Franck demande à A… si leur départ de très bonne heure lui fait peur, A… lui répond qu'elle trouve ça au contraire "très amusant." Le lecteur se ramène avec le mari à comprendre que cette femme est heureuse

d'être avec leur voisin. Et cette panne de voiture amène à soupçonner d'une relation secrète entre Franck et A... . La panne de la voiture était-elle un mensonge ? Le mari et nous, nous n'en savons rien. Et cette ignorance enflamme notre doute et bien sûr le doute du narrateur.

Dans *La Jalousie*, il y a des mots, des adjectifs ou des phrases qui indiquent la répétition des actions gênant le mari. "*Pour le dîner, Franck est encore là, souriant, loquace, affable."* dit le narrateur à la page 17. La même phrase a été reprise à la page 197. Ces "*encore*" montrent que Franck vient très souvent chez le narrateur, pour voir sans doute sa femme, et ces visites le gênent beaucoup. Nous pouvons multiplier facilement de tels exemples.

> *" Sur la terrasse, devant les fenêtres du bureau, Franck est assis à sa place habituelle." (La Jal, p.44)*
>
> *" Elle et Franck, assis dans leurs deux fauteuils…." (La Jal, p.98)*
>
> *" … Franck est assis dans son fauteuil…." (La Jal, p.105)*
>
> *" Sur la terrasse, Franck et A… sont demeurés dans leurs fauteuils." (La Jal, p.106)*

Dans le premier exemple, l'adjectif possessif "sa" et l'adjectif déterminatif "habituelle" et dans les trois autres exemples, les adjectifs possessifs "son" et "leurs", sont des indices des visites continuelles et embêtantes de Franck. Ces adjectifs possessifs sont des signes de la possession de A... par Franck. La répétition tient donc une place très importante dans le roman.

L’organisation du roman repose sur la répétition obsédante des mots, des phrases et des scènes. Parmi les mots répétés, “maintenant” est le mot le plus répété du roman. *La Jalousie* commence par l’adverbe de temps “maintenant”, repris plusieurs fois dans le texte prend encore une fois sa place dans la dernière phrase du roman.

Le rôle des “maintenant” est très varié. C’est d’abord pour accentuer le temps du roman qui est presque toujours à l’indicatif présent. Pour Robbe-Grillet tout est dans le présent. Un événement passé ne peut surgir à l’esprit que dans le présent. D’autre part, en employant l’indicatif présent, Robbe-Grillet qui est contre un récit progressif et chronologique a voulu rompre l’historicité du récit. Quand il a employé des phrases au passé composé, ces phrases sont accompagnées souvent de « maintenant »:

> *“ Maintenant, A… est entrée dans la chambre, par la porte intérieure qui donne sur le couloir central.” (p.1*0)
>
> *“ Elle s’est maintenant réfugiée, encore plus sur la droite, dans l’angle de la pièce, qui constitue aussi l’angle sud-ouest de la maison.”* (*La Jal, p.122*)

Dans ces phrases, Robbe-Grillet a employé le passé composé. Mais comme on le voit, le temps de ces phrases s’est transformé au présent par l’emploi de “ maintenant”. Le narrateur de *La Jalousie* est un obsédé. Son obsession ne le quitte jamais; elle est toujours *présente.* C’est pourquoi, les mêmes scènes se répètent sans cesse dans “un éternel présent de la conscience”. Ce qui s’est passé, ce qui est resté dans le passé devient le présent en se renaissant dans l’esprit du narrateur.

Chez Robbe-Grillet, le passé s'assimile toujours au présent et les "maintenant" justifient bien cette intégration du passé au présent. Robbe-Grillet, en un certain sens, écrit le roman de ce qui se passe dans l'esprit. Mais au lieu de se soumettre à l'écoulement d'une durée, il brise les cadres traditionnels de l'espace et le temps. Des images, sans cesse, reviennent, des images obsédantes, qui reproduisent, avec des *variantes,* les déformations qu'elles peuvent subir dans l'espace intérieur où elles se déploient.

La Jalousie est l'ouvrage qui contient le plus de répétitions de scènes, ou d'éléments de scènes. Elles évoluent, se transforment, s'étoffent ou s'amenuisent au rythme des nécessités intérieures du narrateur. Sans ces répétitions, le roman ne saurait exister: c'est en elles, et par elles, que l'ouvrage trouve son *tempo* et sa forme. L'écriture de Robbe-Grillet repose donc sur la répétition avec variantes. Cette répétition n'est pas une simple répétition. Elle a un rôle de créateur. La reprise obsessive des scènes, des phrases et des mots constitue implicitement le contenu thématique de l'oeuvre. Pour Robbe-Grillet l'essentiel est dans la structure. Il ne refuse pas "toute signification aux éléments matériels du roman. Ce qu'il rejette, c'est seulement la génération autoritaire d'un seul sens." Robbe-Grillet attend du lecteur de participer à une création, d'inventer à son tour l'oeuvre.

Chapitre III:

Le narrateur de "*La Jalousie*"

III-1- La situation du narrateur :

Si l'on résume encore le récit du texte, le héros narrateur épie dans sa passion jalouse, par la jalousie, sa femme A... qui est amoureuse de Franck. Au début du texte, le narrateur est seul dans son bureau en surveillant la conduite de A... . Franck et A... vont en ville un jour sous le prétexte de faire des achats et ils rentrent le lendemain.

Le système des personnages dans *La Jalousie*, s'organise dans le champ déterminé par la jalousie du narrateur, mais il accepte la situation insolite des trois personnages (A..., Frank, le narrateur). Il est entièrement dehors, autrement dit, il ne contemple que les autres personnages; il accepte le respect d'autrui, la générosité. C'est en somme la réalité dans laquelle il vit. Il n'y a aucune possibilité d'être sauvé de cela, aucune possibilité de changer étant donné tout ce que le narrateur enveloppe, à ce propos, il nous dit:

> «*Rien ne sert de faire des supposition contraires, puisque les choses sont ce qu'elles sont: on ne change rien à la réalité.*» *(La jal,p. 83)*

A... et le narrateur ont établi une union qu'ils demeurent ensemble, qu'ils se sont choisis. Le narrateur croit pouvoir se lier à A... dans un état où chacun reste libre dans une union, en rapport avec un monde qui n'est pas seulement son monde privé, mais aussi bien celui de A...

Quand on lit *La Jalousie,* on est frappé d'abord par le drame qui est ce triangle amoureux, sans aucune intervention du mari (le narrateur). Le mari ne livre sa jalousie qu'à ses propres souffrances. A... s'est tournée vers Franck, et ils échangent leurs pensées, comme les événements de la journée, leurs commentaires de lecture en se

les communiquant et les partageant. Cette communication serait impossible pour A... dans l'univers du narrateur: le narrateur dit dans le monologue, *que*

> *"Tous les deux parlent maintenant du roman que A... est en train de lire, dont l'action se déroule en Afrique. L'héroïne ne supporte pas le climat tropical (comme Christiane)... Il fait ensuite une allusion, peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre, à la conduite du mari. Sa phrase se termine Par "savoir le prendre' ou savoir l'apprendre" sans qu'il soit Possible de déterminer avec certitude de qui il s'agit, ou de quoi. (La Jal,p. 26)*

Que pouvait signifier ce monologue? Pensons au fait que le langage, un acte au cinéma ou au théâtre, ne peut pas se séparer de la conduite du personnage. Par conséquent nous pouvons préciser que la conduite aboutit au mot comme le mot aboutit à la conduite. Ce discours de A... et Franck est symbolique, c'est-à-dire, qu'il connote de multiples analogies de situation: l'héroïne du roman africain ne supporte pas le climat tropical, comme la femme de Franck (Christiane); c'est une femme infidèle, comme l'est peut-être A... ; son mari a le même comportement que celui du narrateur dans *La Jalousie.* Cette analogie frappante de la critique du roman africain incite le lecteur comme le narrateur au scepticisme. Le commentaire du roman, par A... et Franck est une sorte de domaine, loin du narrateur, dans lequel il ne peut pas s'engager: *"celui qui n'a même pas feuilleté le livre."* A... n'est pas toute entière un être à deux, une union qu'ils ont construite. Mais le narrateur demeure dans une situation insolite; il l'accepte. Ceci serait une conduite à considérer comme celle d' "un homme nouveau" dont parle souvent Robbe-Grillet, en rapport avec un monde qui n'est pas son monde privé, au même titre que le respect de la liberté d'autrui.L'homme moderne, dit Robbe-Grillet, doit accepter d'exister dans une objectivité.

Il y a deux étapes: l'existence dans un univers objectif est accompagnée par cette acceptation parallèle de la liberté d'autrui. Il est vrai que le narrateur laisse A... libre: en l'acceptant, il assume sa situation entre lui et A... ou entre lui et le monde, Il demeure un étranger pour A...; Il ne donne jamais la réflexion (le caractère) sur la conduite de A...; de la même façon, il observe le monde. Sur ce point, le Nouveau Roman exprime un monde dans lequel l'homme est un étranger, que l'homme n'habite pas. Il peut observer ce monde, il peut le voir sans s'y engager. Entre l'homme et le monde il n'y a aucun pacte, aucune communion. Le fait est que le personnage (le *narrateur)* de *La Jalousie* est dépourvu de la nature humaine que poursuivait le roman. L'attitude de notre temps à l'égard de la nature, dit Robbe-Grillet, ne s'exprime guère, elle est au contraire déterminée, dans une très large mesure, par les sciences de la nature et par la technique modernes. Nous avons précisé, au début de notre étude, que la perspective du monde et de l'homme chez Robbe-Grillet est établie sous l'influence de la science moderne ou de la philosophie moderne. Les nouveaux rapports qu'établit entre l'homme et la nature, l'homme et l'homme rappellent la physique moderne dont Robbe-Grillet connaît les théories.

L'attitude de notre temps dont Robbe-Grillet parle s'accorde à la notion de Merleau-Ponty:

> *« Robbe-Grillet a besoin pour s'exprimer de références philosophiques; il a systématisé dans La Jalousie une expérience du monde, un contact avec le monde qui précède toute pensée sur le monde, c'est-à-dire que l'homme est "une présence au monde; la destruction de l'homme métaphysique est accompagnée par cette construction parallèle de "l'homme nouveau"; ainsi nous trouvons l'expression d'un rapport nouveau avec le monde; voilà ce que*

signifient par exemple le narrateur et les autres personnages de La Jalousie de Robbe Grillet. »[1]

III-2- Le regard du narrateur :

Le narrateur de *La Jalousie* est caché, mais il ne se cache pas réellement. Il se présente de la première page à la dernière page du roman, Il n'est pas nommé, sa position privilégiée par rapport aux autres personnages n'est pas décrite. On peut interpréter ce point comme un reflet de la théorie méthodique du narrateur pour nous exercer à voir le *monde extérieur en évitant l'analyse profonde de l'intérieur:*

> *« (...) l'emploi du "je" dans le roman permet sans doute de dessiner un personnage de l'intérieur et donc d'entrer dans son esprit en même temps qu'on décrit ses actes.(,,.) "je" n'est qu'une convention qui permet de réintroduire l'analyse psychologique il n'est pas autre chose qu'un 'il"déguisé." »* [2]

Le narrateur de *La Jalousie* n'est pas un héros, Il ne joue pas son rôle dans le roman, Il conçoit l'univers d'ensemble, et le traduit au moyen du cinéma. Il voit le drame (on pourrait dire qu'il y une relation de triangle entre le narrateur, A.., et Franck) et il le règle. Il le met en scène par perception: il ne fonctionne que comme une présence et un regard. Le regard du héros-narrateur joue son jeu d'angle de vision menant à des contrastes entre la réalité objective et imaginaire. De même Robbe-Grillet insiste sur la prédominance de l'oeil du personnage au lieu

[1] - Merleau- Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, édition Gallimard, Paris, 1945, p 53.

[2]- Micciollo Henri, *La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, édition du Sen, Paris,1991, p 44.

du caractère. Le regard de l'homme est personnifié dans *La Jalousie* en tant que personnage. Aristote a dit que L'oeil était le plus intellectuel de tous les organes des sens. Cette idée d'Aristote est encore vivante dans le cas de *La Jalousie* dont la nouveauté, par l'importance du regard, est soulignée.

Robbe-Grillet insiste sur la prédominance de l'oeil. Il est technique de la surface et description objective pouvant s'appliquer à des scènes imaginaires, aussi bien que réelles.

On peut résumer ainsi les points essentiels du rôle du regard en tant que personnage afin d'accepter la réalité: Robbe-Grillet affirme que l'homme moderne doit dire "non" à la tragédie qui, comme l'humanisme traditionnel, vise à la récupération de l'homme et à sa réintégration dans l'ordre "divin" et qu'il doit accepter d'exister dans un univers objectif, Il affirme ainsi que le regard apparaît aussitôt dans cette perspective comme le sens privilégié, et particulièrement le regard appliqué aux contours. La description optique est en effet celle qui opère le plus aisément la fixation des distances: le regard, s'il veut rester simple regard, laisse les choses à leur place respective. L'œil est pour le narrateur non seulement le moyen de connaissance le plus satisfaisant, mais aussi l'un des moyens qui lui permettent d'agir sur les choses, les objets avec le plus d'efficacité. De même, le rôle de l'oeil personnifié en tant que narrateur dans *La Jalousie* se voue à l'exploration du monde extérieur et il est en mesure de le reproduire en témoignant d'une objectivité que la littérature n'a jamais atteinte, *à* supposer qu'elle l'ait jamais cherchée, au moyen du personnage, dans les œuvres du XIX siècle, L'œil du héros narrateur dans *La Jalousie* serait caractérisé comme personnage du drame ainsi que Marcel Martin l'a dit:

« (...) La caméra est devenue mobile comme l'oeil humain, comme l'oeil du spectateur Ou comme l'oeil du héros du film. L'appareil est désormais une créature mouvante, active, mi personnage du drame» [1]

Un personnage du drame, cela signifie un rôle d'agent actif d'enregistrement de la réalité matérielle de création de l'imagination. Nous avons remarqué que le processus de la perception du narrateur a atteint la fantasmagorie et même la métamorphose. Ce qui est drame, c'est la fantasmagorie ou la métamorphose qui sont importances dans l'art.

III-3- Le monologue intérieur du narrateur :

Dès les années 1950, le monologue intérieur apparaît comme une forme littéraire susceptible de correspondre à l'émergence du Nouveau Roman. Non seulement il permet de mettre en crise les notions d'intrigue et de personnage, mais il peut manifester les défaillances et l'opacité de la subjectivité. Dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, la narration relève entièrement d'un discours de la conscience *objectivé*, radicalement impersonnel puisqu' aucune marque de la première personne n'y intervient.

Ce muet de l'histoire parle beaucoup dans le roman, car non seulement c'est par lui que l'auteur rapporte les propos ; mais il les fait sortir d'une interpellation qui est le dialogue intérieur du mari. C'es -à- dire, son interprétation exprime une interprétation au deuxième degré, est celle du lecteur qui interprète l'interprétation.

[1]- Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, éditions du Cerf, 1955, p 32.

Le dialogue intérieur peut être introduit par des formules impersonnelles; c'est le cas à la page 91 :

> «*Il est naturel, également, que A ... veuille profiter de l'occasion présente pour se rendre en ville...» (La Jal,p.91)*

A la page 25:«*A... est aussi de cet avis, bien entendu.».* Par fois ce dialogue intérieur, se présente comme une espèce de réponse à lui-même; autrement dit, un dialogue avec lui-même. A la page 26 le narrateur regarde A..., il croit qu'elle vient de montrer un sentiment

> *«Non, ses traits n'ont pas bougé. Leur immobilité n'est pas si récente : les lèvres sont restées figées depuis ses dernières paroles.»* (*La Jal, p.26)*

Ce "Non" renvoie à lui-même .A la page 29 :

> «*A... fredonne un air de danse, dont les paroles demeurent inintelligibles .Mais Franck les comprend peut –être, s'il les connaît déjà, pour les avoir entendues souvent peut-être avec elle.».(La Jal, p.29)*

Le "Mais" adversatif est une espèce de réponse à l'intérieur de ce que se dit le narrateur.

A la page 94, c'est la glose des paroles de A… :

> *«Elle s'enquiert ensuite des événements éventuels survenus à la plantation pendant son absence. La formule qu'elle emploie (ce qu'il y a "de neuf") est prononcée d'un ton léger, dont l'animation particulière. Il n'y a d'ailleurs rien de neuf. A... ce pendant semble avoir une envie de parler inusitée» (La Jal, p.94)*

Aux pages 154,155, c'est l'interrogation intérieure du mari sur les causes possibles du retard de A... et de Franck :

«Néanmoins les causes probables de retard ne manquent pas. Mis à part l'accident –jamais exclu- il y a les deux crevaisons successives, qui obligent le conducteur à réparer lui-même un des pneus : enlever la roue, démonter l'enveloppe, trouver le trou dans la chambre à air à la lueur des phrases, etc... ; La piste est en si mauvais état que des pièces maîtresses peuvent même être endommagées... Il y a divers aléas retardant le départ lui-même... Il y a enfin la fatigue du conducteur, qui lui a fait remettre son retour au lendemain.» (La Jal, pp.154-155)

Cette discussion avec lui –même, cette lutte contre la montée du désarroi, c'est ce qui représente le paroxysme de l'angoisse.

Enfin, le monologue intérieur constitue l'une des formes maîtresses du nouveau roman. Loin d'une conscience parlée qui marquait *La Jalousie*, le monologue s'impose comme une source d'expérimentations narratives souvent paradoxales. Ainsi, le discours de la conscience donne lieu à la construction d'un personnage littéraire, une construction formelle qui vise toujours un récepteur. Le monologue intérieur devient donc transpersonnel : à partir d'un absolu subjectif (l'écriture de la conscience), il permet de représenter des phénomènes sociaux qui demeurent en défaut de symbolisation dans notre existence collective.

III-4- La distance du narrateur :

La distance renvoie au degré d'implication du narrateur dans l'histoire qu'il raconte. Il s'agit de déterminer si le narrateur reste proche des faits racontés ou s'il prend ses distances par rapport à l'histoire. S'il reste proche, il proposera un récit précis et détaillé donnant l'impression d'une très grande fidélité et objectivité. S'il s'éloigne de la réalité des faits, il proposera un récit donnant une impression de

subjectivité. Dans le premier cas, il attirera l'attention sur l'histoire, dans l'autre sur la narration. Si le narrateur veut « montrer », il renoncera aux sommaires au profit des scènes détaillées, et, pour permettre au lecteur de visualiser l'événement, il aura souvent recours à des descriptions précises. La distance se signalera à travers la pratique du résumé et une tendance à substituer aux faits les commentaires sur les faits.

Le narrateur dispose d'une technique qui est l*e discours indirect*, rapportant les paroles du personnage au style indirect.

Le style indirect intervient souvent à l'intérieur d'un segment focalisé, comme on peut voir dans l'extrait suivant, les conversations entre les personnages sont, le plus souvent, transmises au lecteur par un style indirect

> *«Christiane, une fois de plus, lui a rappelé que des vêtements moins ajustés permettent de mieux supporter la chaleur .Mais A…s'est contenté de sourire: elle ne souffrait pas de la chaleur, elle avait connu des climats beaucoup plus chauds en Afrique par exemple –et s'y était toujours très bien portée .Elle ne craint pas le froid non plus d'ailleurs .Elle conserve partout la même aisance.»*(*La Jal, p.10)*

Sur la proposition de Christiane lui conseillant de porter des vêtements moins ajustés pour supporter mieux la chaleur, sa réponse nous est transportée par le narrateur d'une façon indirecte.

Entre le boy qui sert dans la maison et sa maîtresse A…, se produisent toujours des conversations courtes. Mais ces conversations sont transmises le plus souvent d'une manière indirecte par la médiation du narrateur.

« Bien qu'il fasse tout à fait nuit maintenant, elle a demandé (au boy) de ne pas apporter les lampes qui -dit-elle- attirent les moustiques.»(*La Jal, p.18*)

«Aussitôt qu'il (le boy) l'a déposé, A…lui demande de déplacer la lampe qui est sur la table dont la lumière trop crue –dit-t-elle- fait mal aux yeux.»(*La Jal, p.22)*

«Le boy fait son entrée pour ôter les assiettes. A…lui demande, comme d'habitude, de servir le café sur la terrasse.»(*La Jal, p.27)*

Les conversations entre Franck et A..., soient les discussions sur le roman africain, soient les projets de descendre ensemble en ville, sont toujours transmises au lecteur de la même façon:

«*Franck et A...,assis chacun à sa place, parlent du voyage en ville qu'ils ont l'intention de faire ensemble, dans le courant de la semaine suivante, elle pour diverses courses , lui pourse renseigner au sujet du nouveau camion qu'il a projeté d'acquérir.»*(*La Jal, p .90)*

Une autre grande partie de conversations transmises par le narrateur, consiste à celles que Franck a prononcées en présence de A…et du narrateur dans la maison de ceux-ci. Il parle sans cesse des camions, soit de son ancien camion, soit de son nouveau camion, et des pannes de voitures qu'il a subies, et aussi de ses projets d'acheter un nouveau camion plus moderne que es précédents:

«*La conversation est revenue à l'histoire de camion en panne: Franck n'achètera plus, à l'avenir, de vieux matériel militaire; ses dernieres acquisitions lui ont causé trop d'ennuis; quand il remplacera un de ces véhicules, ce sera par du neuf.»*(*La Jal, p.25*)

Dans les pages 59-60, le narrateur nous transmet ce que Frank leur raconte, à savoir, sa panne de camion .Il raconte d'abord comment l'accident a eu lieu et puis, parle de son projet de prendre un véhicule neuf, et à la fin il explique ses opinions sur les chauffeurs noirs qui causent souvent l'accident.

> *A table, (…) la conversation repend , sur les sujets familiers, avec les mêmes phrases. Le camion de Frank est tombé en panne au milieu de la montée, Entre le kilomètre soixante - point ou la route quitte la plaine - et le Premier village . C'est une de la gendarmerie qui passe par là, s'est arrêtée à la plantation pour prévenir Franck . Quand celui - ci est arrivé sur les lieux deux heur plus tard ,il n'a pas trouvé son camion à l'endroit indiqué ,mais beaucoup plus bas ,le chauffeur ayant essayé de lancer le moteur en marche arrière, au risque de s'écraser contre un arbre en manquant un des tournants. (…) Son intention est de prendre maintenant un véhicule neuf. Il va descendre lui-même, jusqu'au à la première occasion et rencontrer les concessionnaires des principales marques, afin de connaître exactement les prix, les divers avantages, les délais de livraison, etc.*
>
> *S'il avait un peu plus d'expérience, il saurait qu'on ne confie pas de machines modernes à des chauffeurs noirs, qui les démolissent tout aussi vite, sinon plus.»* (*La Jal, pp.59-60)*

Selon les extraits que nous avons pris comme exemple, nous pouvons dire que presque toutes les conversations et les discussions entre les personnages, surtout entre Frank et A ... sont transmises par l'intermédiaire du narrateur mystérieux qui s'efforce toujours de se cacher. Mais il existe aussi, quoiqu'assez

rarement, de courts dialogues passés entre quelques personnages comme Franck, A..., le boy.

> « *Alors, Christiane ne veut pas venir avec nous ? C'est dommage*
>
> *-Non, elle ne peut pas, dit-Franck, à cause de l'enfant.*
>
> *-Sans compter qu'il fait nettement plus chaud sur la côte.*
>
> *-Plus lourd, oui, c'est vrai.*
>
> *-ça lui aurait pourtant changé les idées. Comment est- elle, aujourd'hui?*
>
> *- Toujours, la même chose, dit Franck.»(La Jal,pp.191-192)*

Dans la narration, en employant trop souvent le style indirect, Alain Robbe-Grillet vise à empêcher le grandissement du personnage. Sinon, il serait un personnage traditionnel à qui il s'opposait vivement. Un autre but de l'auteur est d'empêcher l'intrigue dramatique. Car, la vraie vie n'était jamais comme dans ce qu'on raconte dans une œuvre dramatique. D'autre part, l'auteur a pour but de rendre l'action moins mouvementée.

III-5- La relation narrateur / personnages :

Nous voilà devant les rapports tels qu'on les voit, par exemple, entre le narrateur de *La Jalousie* et A..., Franck, entre le narrateur et les personnages secondaires; les rapports entre ces personnages, sont ceux de regard à regard, en étant présence. En d'autres termes, les personnages de *La Jalousie* sont les êtres qui "sont là" par l'esprit ou par la conscience, c'est-à-dire propre à percevoir et à réagir *à* ce qui est perçu. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est le système de variantes pratiqués dans la perception du narrateur: premièrement Le narrateur définit par son regard les personnages, il n'est plus seulement un homme qui décrit

les choses qu'il voit, mais en même temps celui qui invente les choses autour de lui et qui voit les choses qu'il invente.

Deuxièmement, le narrateur qui surveille sa femme est aussi un homme qui surveille son propre regard, qui regarde son regard:

> *« Le regard ... inutile sans doute par la surveillance du brossage. » (La Jal, p. 66)*
>
> *« Le regard, par-dessus la barre d'appui, n'atteignait que le ciel . » (La Jal, p. 28)*
>
> *« Le regard qui, venant du fond de la chambre, passe par-dessus la balustrade, ne touche terre que beaucoup plus loin, sur le flanc opposé de la petite vallée, parmi les bananiers de la plantation.» (La Jal, p.11)*
>
> *«Le regard, qui passe bien au-dessus: erre sur la ligne d'horizon. » (La Jal, p. 105)*

Les personnages que Robbe-Grillet a construits. On les trouve inhumains, parce qu'ils sont en contradiction absolue avec les tendances profondes de leur époque. Robbe-Grillet a la même attitude que les artistes qui ne respectent pas les conventions du réalisme optique, car nous vivons dans une civilisation très évoluée grâce aux conquêtes de la science. Nous savons que la phénoménologie est sortie de la pensée scientifique et les artistes ne refusent pas de profiter de cette civilisation.

Il y avait des époques qui ignoraient la pensée scientifique ou ne la connaissaient que dans d'étroites limites. Mais *le* nouveau réalisme optique et la phénoménologie constatent que la vraie réalité se révèle par les images que les êtres et les objets inscrivent sur notre rétine. Voilà, les phrases dégagées précédemment manifestent le caractère primordial du regard. Le regard se soumet à l'objectivité, et il entraîne les personnages vers l'inhumain". C'est pourquoi cela parait tout à fait étrange car écrire suppose toujours que l'on a lu comme si le texte que l'on écrit devait toujours provenir de la lecture d'un autre texte qui repose sur le caractère du personnage mais jamais de celle du monde qui nous contient ou de celui que nous contenons.

Nous constatons que ce n'est que les yeux du narrateur qui font naître les- choses ou les autres. Le narrateur construit des personnages et le monde à ce niveau; il est à la fois dans le monde, au milieu et en dehors puisqu'il peut le regarder. Ainsi la relation entre lui et A... se présente avec une distance absolue au même titre que la relation entre A... et Franck lui paraît être présentée Comme une distance absolue et infranchissable. Il reste dehors; il nous présente le type même du monde humain. Mais si tout nous gêne dans *La Jalousie,* c'est qu'il est difficile de comprendre que les personnages secondaires apparaissent à plusieurs reprises sans aucune relation avec les protagonistes. Si on veut justifier cette apparition, ce sont des êtres, dont la présence sans aucun caractère humain, est inscrite sur la rétine par la conscience du narrateur. La distance entre le narrateur et A... ne doit pas être sous-estimée. Robbe-Grillet permet au lecteur par l'intervention" de la perception du narrateur, d'opérer une connaissance de la situation de l'homme comme présentation évidente. Les psychologues d'aujourd'hui font remarquer que l'introspection, en réalité, ne donne presque rien. Si l'on essaie d'étudier l'amour ou

la haine par la pure observation intérieure, on ne trouve que peu de chose à décrire. Les personnages, qui sont perçus par le regard ne vont pas plus à l'intérieur des êtres que des choses : Mais voilà que l'œil du narrateur se pose sur les choses avec une instance sans molles il les voit, mais refuse de les s'approprier, il refuse d'entretenir avec elles aucune entente louche, aucune connivence; son regard se contente d'en prendre les mesures; et sa passion, de même, se pose à leur *surface,* sans vouloir les pénétrer puisqu'il n'y a rien à l'intérieur, sans feindre le moindre appel, car elles ne répondraient pas .Robbe-Grillet insiste sur les propriétés laveuses du regard. Comment interpréter cette tendance aux propriétés "laveuses" du regard? Il s'agit de remplacer ce terme métaphorique par le terme phénoménologique mettant entre parenthèses le monde, Chez Robbe-Grillet, l'homme reste au centre du roman, mais ce qui a changé ce sont les rapports qui unissent l'homme au monde.

III-6- La fusion auteur/narrateur :

Comme nous l'avons déjà cité, un lecteur inattentif ne pourrait jamais apercevoir la présence du narrateur dans le roman. Un autre point important, c'est qu'il n'est pas un personnage libre, il agit toujours selon les désirs de son créateur. De temps en temps, il devient son porte-parole et transmis au lecteur ses opinions sur le roman. En utilisant, comme point de départ, le roman que Franck et A...lisent, il devient un médiateur littéraire entre le lecteur et Robbe-Grillet.

Nous savons bien que le roman africain joue un rôle capital dans le roman. Par l'intermédiaire de ce "roman dans le roman", l'auteur vise à expliquer ses pensées sur l'art du roman. Car, le roman africain est un roman classique, et Robbe-Grillet critique ce roman en faisant disputer ses personnages. D'ailleurs, l'une des nouveautés de Robbe-Grillet est de soutenir son œuvre avec son antithèse. Pendant

ce temps, le rôle du narrateur est de transmettre au lecteur d'une façon indirecte, ces commentaires sur le roman. Nous pouvons dire aussi que ce sont ces disputes faites sur le roman africain qui sont transportées le plus au discours indirect:

> «*Tous les deux parlent maintenant du roman que A....est en Train de lire, dont l'action se déroule en Afrique. L'héroïne ne supporte pas le climat tropical. La chaleur semble même produire chez elle de véritables crises.» (La Jal, p.26)*
>
> *«Jamais ils n'ont émis au sujet du roman le moindre jugement de valeur , parlant au contraire des lieux, des événements, des personnages, comme s'il se fût agi de choses réelles: un endroit dont ils se souviendraient (Situé d'ailleurs en Afrique), il leur arrive souvent de reprocher aux héros, eux-mêmes,certains actes, ou certains traits de caractère, comme ils le feraient pour des amis communs.»(La Jal, p.82)*
>
> *«Ils déplorent aussi quelques fois les hasards de l'intrigue, disant que "ce n'est pas de chance" , et ils construisent alors un déroulement probable à partir d'une nouvelle hypothèse" si ça n'était pas arrivé"...»(La Jal,p.83)*

A la page 215, Franck et A...sont en train de faire des commentaires sur le roman qu'ils ont lu spontanément. Grâce à leurs jugements sur ce" roman dans le roman" transmis au style indirect, nous pouvons apprendre enfin le sujet du livre, et aussi connaître ses personnages:

> «*C'est ce dernier qui fournit le sujet de la conversation . Les Complications psychologiques mises à part, il s'agit d'un récit*

classique sur la vie coloniale, en Afrique, avec description de tornade, révolte indigène et histoire de club.» (p.215).

«Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire, mais un employé supérieur d'une vieille compagnie commerciale ...Il est honnête, il essaie de rétablir une situation compromise par son prédécesseur, mort dans un accident de voiture mais il n'a pas eu de prédécesseur, ca la compagnie est de fondation toute récente, et ce n'était pas un accident. Il est d'ailleurs question d'un navire (un grand navire blanc) et non de voiture.»(La Jal, p.216)

III-7- Les rapports narrateur / narrataire :

Pour les rapports entre le narrateur et le narrataire : les références qui s'effectuent entre eux restent intradiégétiques, et leur sens demeure en quelque sorte un mystère pour le lecteur. Tout narrateur a son narrataire à lui, plus ou moins clairement défini, qu'il détermine lui-même dans une certaine mesure par tout un dispositif sélectif (sujet choisi, références culturelles, vocabulaire, style, etc.), et qui construit le discours selon ses intérêts. De telles références, mutuellement comprises et par le narrateur et par le narrataire, doivent être expliquées par celui-ci pour que leur sens soit compris par le lecteur. Or, expliqués ou non, elles définissent le rapport entre le narrateur et le narrataire pour le lecteur, et contribuent à construire et à enrichir la diégèse.

Effectivement, l'arrière-fond diégétique de *La Jalousie* est plein d'éléments énigmatiques ou mystérieux. Les références intratextuelles qui informent le rapport entre le narrateur et le narrataire désignent souvent des lieux communs des

personnages de la diégèse. Il y est longuement question d'une plantation de bananiers ; nous savons que Robbe-Grillet ingénieur agronome, est spécialiste des maladies de cet arbre. Aussi il disait toujours qu'il était présent dans tous ses travaux, et que chacune de ses œuvres représente une partie de sa propre vie.

Donc nous pouvons dire qu'il existe un autre auditeur du récit, qui est en fait le destinataire. Le narrateur fabrique son récit pour les oreilles du narrataire, et ce dernier est censé reconnaître ce message envoyé.

D'autres références similaires nous donnent des informations supplémentaires sur ce rapport entre le narrateur et son narrataire. Il fait nécessairement désigner quelques objets et quelques personnages que le destinataire est censé reconnaître, (le vieux matériel militaire que Franck a décidé de ne plus l'acheter, les chauffeurs noirs, les indigènes …)

> « *La conversation est revenue à l'histoire de camion en panne :Franck n'achètera plus, à l'avenir, de vieux matériel militaire ; ses dernières acquisitions lui ont causé trop d'ennuis ; quand il remplacera un de ses véhicules, ce sera par du neuf. Mais il a bien tort de vouloir confier des camions modernes aux chauffeurs noirs, qui les démoliront tout aussi vite, sinon plus.»(La* Jal, p.25)

Évidemment, ces désignations nous informent aussi, mais de manière secondaire; elles sont destinées au narrataire, et nous nous trouvons par hasard les auditeurs sans jamais être identifiés comme tels par le narrateur. Nous ne savons pas tout ; nous recevons des fragments d'information. Il doit y avoir pourtant «quelqu'un » qui comprend ces références ; à qui elles sont adressées ; qui, lui, sait de quel endroit le narrateur parle, ou de quelle époque coloniale, etc. Comme le

narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus à priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur. Ce qui veut dire aussi que le narrataire introduit alors un niveau d'écoute supplémentaire entre le narrateur et nous. Ainsi, la présence du narrataire crée une distance entre nous et le narrateur, car le récit est manifestement destiné pour celui-ci, et non pas pour nous. Cependant, il ne faut pas négliger le fait qu'entre le récit et le monde du récit s'interpose une opération, qui est l'opération de lecture, par laquelle le lecteur parviendra à construire et à habiter un univers que lui propose le texte. Si, comme l'affirme Genette, le narrataire fait partie du récit, le lecteur en fait aussi partie, car c'est lui qui construit le sens de cet univers dont il est en train de lire. Et ainsi chaque lecteur influe directement sur l'univers du roman.

Conclusion

Nous avons questionné *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, qui, pour un lecteur naïf évoque un sentiment, désigne en réalité la fenêtre à travers laquelle s'exerce le regard d'un narrateur jaloux, sur lequel nous avons centré notre attention.

Au début de notre recherche, nous avons remarqué que *La Jalousie* de Robbe-Grillet a inventé une nouvelle forme de narration : la description optique qui tente de dégager les objets de toute signification. Et, l'élément principal de cette narration est le regard d'un narrateur qui enregistre les objets à la manière d'une caméra. Dans un tel processus narratif, on assiste à la destruction de l'histoire au profit d'une description optique.

Nous avons tenté de montrer que la description dans ce roman n'a plus la fonction première de la description traditionnelle ; ici, la description se fait récit ; c'est pour cela que le narrateur donne beaucoup d'importance aux objets, aux bruits ; pour lui, tout ceci est nettement plus important, pertinent, qu'une simple narration des faits avec des personnages principaux. Une description derrière laquelle un narrateur néant s'efforce à se cacher afin de rompre le roman traditionnel.

Il s'agit d'une transgression de la narration classique où les événements s'enchaînent dans un rapport de cause à effet : le roman tourne le dos à toute logique, c'est pourquoi le temps semble piétiner, comme si son acharnement à discourir ne visait qu'à en brouiller les lignes, à les rendre incompréhensibles, à les faire disparaître totalement.

L'esthétique est celle propre au Nouveau Roman : refus de l'intrigue, mort des personnages…

Nous avons vu que dans *La Jalousie*, le thème important est sans doute le regard jaloux du narrateur sur sa femme et celui qu'il soupçonne être son amant. "Non seulement c'est un homme qui décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes : engagé au contraire toujours dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire." [1]

Robbe-Grillet attaque dans *La Jalousie*, comme dans ses romans précédents, à l'analyse psychologique qui fonde le roman traditionnel et la littérature bourgeoise. Nous n'aurons pas ici d'explications sur les motifs, les intentions, les sentiments, le ressenti des personnages. Mais ce qui fait la nouveauté du roman, c'est le choix narratif. Contrairement à ses romans antérieurs, dans lesquels subsistait un univers objectif, Robbe-Grillet fait le choix dans *La Jalousie* du point de vue interne. Tout est raconté du point de vue d'un narrateur jaloux qui épie sa femme A... qu'il soupçonne de vouloir le quitter pour Franck. Le roman est la transcription de sa conscience. Nous sommes donc prisonniers d'une vision partiale et partielle de la réalité. Partielle parce que nous ne pouvons nous fonder que sur le point de vue du narrateur. Partiale parce que celui-ci est prisonnier d'une jalousie pathologique qui modifie son regard sur les objets et les êtres qui l'entourent. Il serait donc vain de dégager du roman une chronologie linéaire tant nous sommes empêtrés dans la conscience et dans le temps intérieurement vécu du narrateur.

Nous avons tenté de montrer que ce narrateur n'est jamais mentionné dans le texte et il ne se nomme jamais. Pourtant, nous savons dès les premières pages du roman que ce que nous lisons, que les évènements racontés le sont à travers le

---

[1] - Robbe-Grillet Alain, op.cit, p . 181.

point de vue d'un narrateur jaloux qui épie sa femme A... . Mais ce regard est un regard malade qui porte sur les choses et les êtres qui l'entourent, une attention obsessionnelle, signe d'une pathologie. Pourtant, jamais le narrateur ne s'interroge sur lui- même (ce qui est un signe du caractère maladif de la jalousie qui l'affecte, puisque n'étant pas conscient de sa jalousie, il ne s'analyse pas. Sa jalousie ne s'exprime pas intérieurement mais extérieurement, dans le regard qu'il porte sur les choses.), jamais non plus l'auteur n'intervient pour nous donner des explications, pour esquisser une analyse. Tout ce que nous pouvons dire du narrateur et de sa psychologie, nous le déduisons de ses faits et gestes relativement limités et surtout de ses regards. S'il renonce à l'analyse psychologique, Robbe-Grillet ne renonce donc pas à la psychologie. Ce constat balaye d'emblée toute analyse qui verrait dans *La Jalousie* un roman objectal ou, qui ferait du regard du narrateur un regard objectif, alors que ce regard est complètement distordu par la jalousie qui l'affecte. D'autre part, le narrateur n'agit pas. Ses seuls gestes se limitent à se déplacer dans la maison, à changer de pièces et à observer sa femme, observation qui s'effectue souvent à travers les jalousies des fenêtres. Il ne parle presque pas. Il assiste impuissant à ce qu'il croit être le début d'une relation adultère. Cela a amené certains critiques à voir dans ce narrateur une sorte de monstre muet. Cette interprétation ne semble pas convaincante. En effet s'il agit peu, le narrateur n'est pas moins constamment présent par son regard et sa pensée dont le texte constitue la transcription mais aussi par sa présence physique, qui, si elle n'est pas explicitement mentionnée, est soulignée à travers un certain nombre de détails, comme le troisième fauteuil disposé sur la terrasse, qui est celui du narrateur. D'autre part il arrive que le narrateur parle, comme c'est le cas au début du roman lorsqu'il s'oppose à Franck au sujet du camion et de la nécessité ou pas d'en changer.

Loin d'être un monstre, loin d'être une sorte de cas purement littéraire qui ne serait pas concevable dans la réalité, ce narrateur est réel et sa psychologie obéit à un mécanisme pathologique. Robbe-Grillet nous a donné l'image d'un narrateur malade qui souffre probablement d'une névrose obsessionnelle. Tout au long du roman il cherche à distinguer dans les moindres paroles, dans les moindres détails des signes qui viendraient étayer ses soupçons. La jalousie dont il souffre ne correspond pas à une réalité objective mais à une construction mentale subjective. Dans tout le roman il va chercher à objectiver sa vision jalouse des évènements. C'est ainsi que la lettre que A... écrit, les propos assurés de Franck, ou les alliances similaires que portent A... et Franck passeront à ses yeux pour des signes de connivence entre les deux et justifieront sa jalousie. La violence du narrateur ne pouvant pas s'exprimer verbalement, elle est complètement refoulée et c'est ce refoulement qui entraîne une distorsion du regard. Ce roman est donc l'histoire d'une conscience pathologique et distordue.

Nous avons tenté de montrer aussi, que l'auteur a voulu faire voir à travers son narrateur qui représente l'axe du fonctionnement romanesque de *La Jalousie* l'innovation narrative chez Robbe-Grillet.

Il serait une présomption de dire que cette étude a touché tous les coins nécessaires que l'analyse critique de *La Jalousie* peut permettre. La raison est que notre sujet était essentiellement limité à l'étude du narrateur.

Enfin nous espérons que ce modeste travail ouvrira la voie à d'autres recherches.

Références bibliographiques

Bibliographied'AlainRobbe-Grillet :

Romans :

- *Un regicide* (1949)
- Les Gommes (1953,Prix Fénéon)
- Le Voyeur (1955) reçoit le Prix des Critiques
- La Jalousie (1957)
- Dans le Labyrinthe (1959)
- La Maison de Rendez-Vous (1965)
- *Projet pour une révolution à New York* (1970)
- *Topologie d'une cité fantôme* (1976)
- *Souvenirs du Triangle d'Or* (1978)
- Djinn (1981)
- La Reprise (2001)
- Un Roman Sentimental (2007)
- *La Forteresse*, Scénario pour Michelangelo Antonioni, (2OO8)

Nouvelle:

- *Instantanés* (1962)

Essais:

- Pour un Nouveau Roman (1963)
- *Le Voyageur, essais et entretiens* (2001)

- *Entretiens avec Alain Robbe-Grillet,* par Benoît Peeters, DVD vidéo, Les Impressions Nouvelles, (2001)
- *Préface à une vie d'écrivain* (2005)

Fictions à caractère autobiographique:

- *Le Miroir qui revient* (1985)
- *Angélique ou l'enchantement* (1988)
- *Les Derniers Jours de Corinthe* (1994)

Dictionnaires et encyclopédies:

- *Dictionnaire international des termes littéraires (Dictionnaire électronique).*
- *Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, ed. Bordas, 1988.*
- *Dictionnaire encyclopédique de littérature française, Robert Laffont, Paris, 1999.*
- *Encyclopédie électronique Encarta 2004.*
- *Encyclopédie électronique Universalis 2005.*
- *Média Dico, Dictionnaire électronique.*

Ouvrages théoriques:

- *Achour Christiane, Rezzoug Simone, Convergences Critiques, office des publications universitaire, Ben Aknoun, Alger.2005.*
- *Barthes Roland, Essais Critiques, Seuil, 1964.*
- *Barthes Roland, Kayser. W, Booth. W, Hamon. Ph, Poétique du récit, Seuil, Paris 1977.*

- *Borgomano Madeleine, Ravoux Rallo Elisabeth, La littérature française du xx° siècle, Le roman et la nouvelle , Armand Colin, Paris, 1995.*
- *Brunel.P, Huisman.D, Littérature française des origines à nos jours, Librairie Vuibert, Paris, 2007.*
- *Dumortier J.L et Plazanet, Pour lire le récit : L'analyse structurale au service de la lecture: langages nouveaux, pratiques nouvelles pour la classe de langue française, Paris, A. De Boeck Ducolot, 1980.*
- *Fromilhague Catherine, Sancier- Château Anne, Introduction à l'analyse stylistique*, Armand colin, Paris, 2005.
- *Genette Gérard, FiguresII, Seuil, Paris.1969.*
- *Genette Gérard, FiguresIII, Seuil, Paris.1972.*
- *Goldenstein Jean-Pierre, Lire le roman, De Boeck, Belgique, 2005.*
- *Jouve Vincent, La poétique du roman, Armand Colin, 2001.*
- *Lecherbonnier Bernard, Rincé Dominiqu, Brunnel Pierre, Moatti Christiane, Littérature XX e siècle, Nathan*,
- Lintvelt Jaap*, Essai de Typologie narrative*: *"LePoint de vue". Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981*.*
- *Maingueneau Dominique, éléments de linguistique pour le texte littéraire, Nathan.2000.*
- *Marcel Martin, Le langage cinématographique, Cerf 1955.*
- *Merleau- Ponty Maurice, Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris, 1945*
- *Milly Jean, Poétique des textes, Armand Colin, 1992.*
- *Micciollo Henri, La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet, Sen, 1972.*
- *Murcia Claude, Nouveaux Roman, Nouveaux cinéma, Nathan.1998.*

- *Raimond Michel, Le roman depuis la révolution, Armand Colin, Paris, 1981.*
- *Reuter Yves, Introduction à l'analyse du roman, Nathan, 2000.*
- *Rey Pierre- Louis, le roman, Hachette, Paris, 1992.*
- *Ricardou Jean, Nouveaux problèmes du roman, Seuil, Paris.1978*
- *Robbe-Grillet Alain, Pour un nouveaux Roman, Minuit, Paris, 1963.*
- *Rousset Jean, Narcisse Romamncier, Paris, 1973*
- *Sarraute Nathalie, l'ère du soupçon,Gallimard, Paris, 1956.*
- *Schmitt M P, viala. A, Savoir lire, Didier, Paris, 1982.*
- *Tisset Carole, Analyse linguistique de la narration, Saint-Germain-du-pay, SEDES. 2002.*
- *Valette Bernad, Le roman, édition Nathan, 1992.*
- *Woolf V L'art du roman, Seuil, Paris, 1962.*

Revues:

- *Critique, revue générale des publications françaises et étrangères, aout-septembre, 2001.*
- *Tel Quel, n°17,1964*

Sites consultés:

www.fabula.org.

www.labyrinth.fr.

www.fort.unt.edu.

www.Wikipedia.org.